THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
LIBRARY

729.7
G32m

Return this book on or before the
Latest Date stamped below.

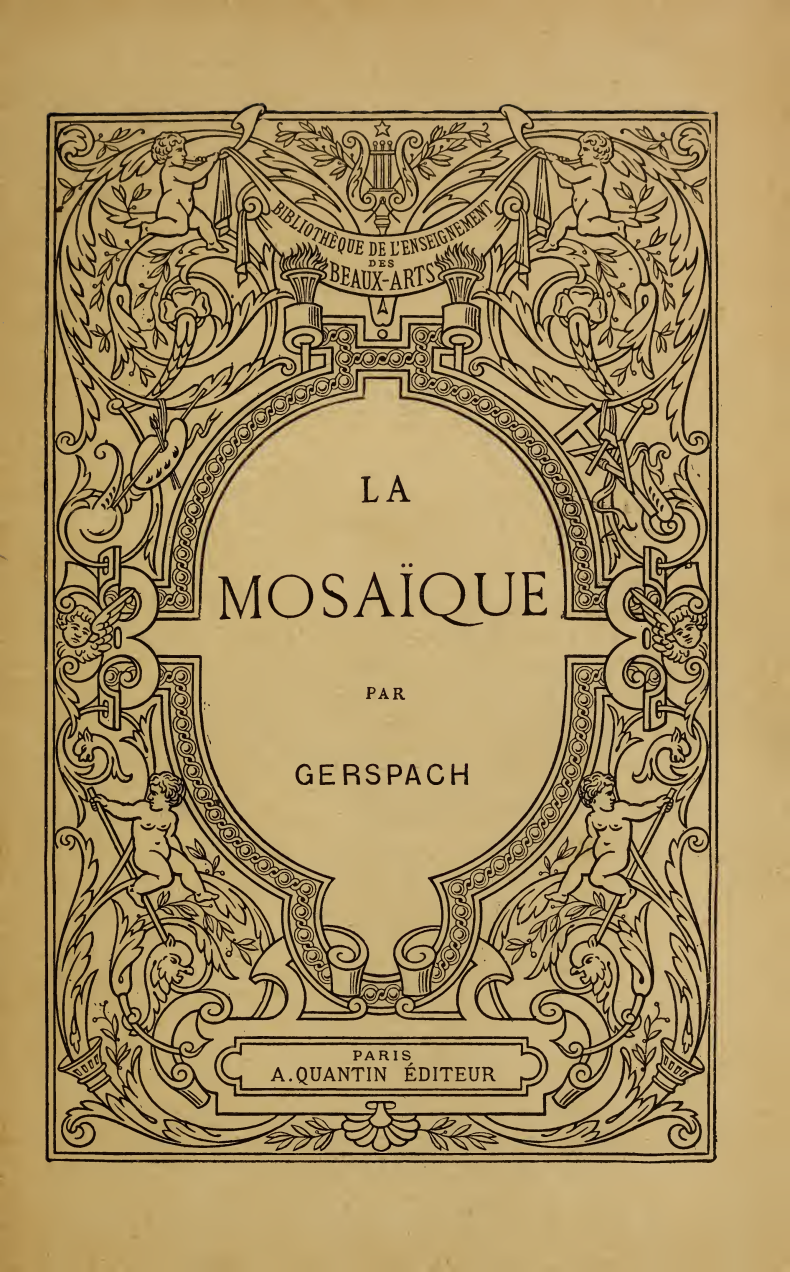
University of Illinois Library

SEP 11 1951

L161—H41

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/lamosaique00gers


BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT
DES
BEAUX-ARTS
LA
MOSAÏQUE
PAR
GERSPACH
PARIS
A. QUANTIN ÉDITEUR

OUVRAGE PUBLIÉ SOUS LE PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Tous droits réservés

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS

13147
157

LA MOSAÏQUE

PAR

GERSPACH

« *La vera pittura per l'eternita essere il mosaico.* »

DOMENICO GHIRLANDAIO.

NOUVELLE ÉDITION

PARIS

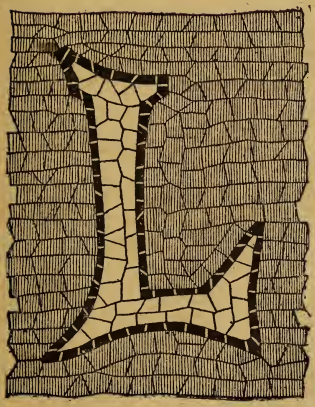
A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

7, RUE SAINT-BENOIT

729.7
G
32

a.c.
s.c. mosaic

LA MOSAÏQUE



Les produits compris dans la désignation générale de « mosaïque » se composent d'ouvrages de différentes espèces qui sont loin de présenter le même intérêt au point de vue de l'art.

La mosaïque de pierres dures, dite de Florence, est un assemblage de pièces de rapport, marbres et pierres précieuses polis, maintenus dans une surface au moyen de l'incrustation ; la Florentine s'applique aux objets mobiliers et aux bijoux, elle donne des effets curieux, mais ne saurait servir de véhicule à une composition d'artiste comprenant des figures animées. On voit au musée du Louvre, dans la galerie d'Apollon, un bel échantillon de ce genre d'ou-

B 561

vrage, offert à Louis XIV par un prince toscan; la manufacture des Gobelins en a fabriqué quelques bonnes pièces au XVIIe siècle.

Les pavements et les revêtements formés de plaques de marbre de couleur constituent aussi une espèce de mosaïque en usage depuis la plus haute antiquité dans les temples et les palais. On donne également le nom de mosaïque aux carrelages de terre émaillée ou non et à d'autres assemblages recouverts de couleurs vitrifiables; quelquefois même le mot est appliqué aux dessins en creux de nos anciennes pierres tombales décorées dans le genre des *graffiti* de Beccafumi, sur le pavé du dôme de Sienne.

La mosaïque d'émail, usitée dans l'orfèvrerie et la bijouterie, se fabrique toujours à Rome; c'est un travail qui exige beaucoup de soins et de patience; les artistes romains y excellent, ils emploient avec une grande habileté de mains, des émaux filés en baguettes très minces, et reproduisent tous les effets de la miniature. Ainsi faisaient les artistes byzantins pour les mosaïques portatives, dont la spécialité romaine actuelle est une dérivation.

Nous n'avons à traiter ici aucun de ces genres. La mosaïque décorative nous occupera exclusivement, elle est de beaucoup la plus importante. Sans entrer, quant à présent, dans les détails techniques, nous devons indiquer que la mosaïque, qualifiée généralement d'antique, de romaine, de byzantine, de vénitienne, est un ouvrage fait au moyen de petits cubes retenus par un ciment contre une surface solide; les cubes sont en pierres naturelles, en terre cuite ou en émail opaque

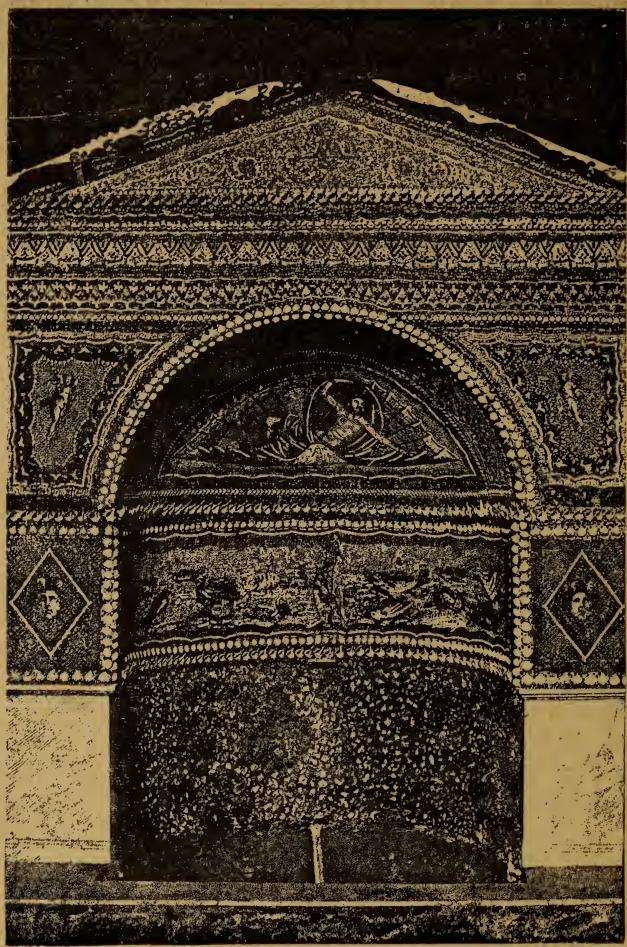
coloré dans la pâte[1]. Les fonds d'or sont l'objet d'une fabrication plus compliquée.

Les matières premières employées ont été et sont encore à peu près les mêmes partout, et il n'y a aucune différence technique entre la mosaïque romaine du XVIe siècle et celle de Venise de la même époque; le fond d'or n'est pas exclusivement byzantin, de sorte que les dénominations locales qu'on a données aux mosaïques décoratives ne peuvent guère s'appliquer qu'au style, et encore convient-il d'en user avec grande prudence.

Nous allons entreprendre l'histoire de la mosaïque, nous suivrons sa trace dans tous les siècles et toutes les contrées, depuis l'Antiquité jusqu'au nouvel Opéra de Paris; les dimensions de ce livre nous obligent à des notices sommaires sur des ouvrages considérables, et nous avons dû choisir, pour les descriptions d'ensemble, des mosaïques moins compliquées mais qui, dans leur ordonnance, peuvent être présentées pour le type d'une époque. Il est inutile d'ajouter que nous n'avons la prétention ni de mentionner toutes les mosaïques existantes, ni de fixer d'une façon absolue la date de certaines œuvres, l'archéologie ne cessant de mettre au jour de nouveaux moyens d'information.

Nous avons l'espoir que ce travail sera de quelque utilité à ceux qui se livrent à l'étude ou à la pratique des beaux-arts, et qu'il donnera certaines facilités aux amateurs et aux artistes qui se rendent en Italie dans le but de suivre toutes les manifestations du génie italien dans le domaine des arts.

1. Cet émail se nomme *smalte* en Italie; la technique est traitée dans un chapitre spécial.



FONTAINE.
(Pompéi.)

SEUIL DE PORTE.

(Pompéi.)

L'ANTIQUITÉ

Les historiens. — Les dénominations et les divers genres de mosaïque. — Les Colombes de Pline. — La mosaïque de Palestrina. — L'époque d'Hadrien. — La Bataille d'Arbelles.

La mosaïque tient un rang très distingué dans les arts décoratifs, c'est-à-dire dans les ouvrages qui procèdent des arts du dessin et dont les modèles sont des œuvres d'artistes. Elle est intimement liée au grand art de l'architecture, sans lequel elle ne peut exister; elle forme le revêtement par excellence des grandes surfaces que l'architecte veut décorer; elle vit autant que le monument lui-même et se prête à merveille aussi bien à la décoration purement ornementale qu'à la représentation des scènes historiques et des sujets de genre. L'Antiquité ne semble pas avoir tiré de la mosaïque

tout le parti qu'elle présente. On trouve dans le livre d'Esther des palais aux revêtements en or et en argent dont le sol était pavé de marbres de couleur ; Ptolémée Philopator aurait eu une salle de l'un de ses vaisseaux « ornée de figures faites de petites pierres de différentes couleurs entremêlées d'or[1] ». Hiéron, tyran de Syracuse, avait, selon Athenée, fait mettre en mosaïque, sur le plancher d'un navire, toute l'*Iliade* d'Homère[2]. Les ouvrages de ces temps reculés ont disparu, ce qui permet de croire qu'ils n'étaient pas très nombreux et que les historiens en ont parlé avec exagération. On a voulu voir la mosaïque dans la décoration d'un sarcophage épyptien du musée de Turin ; il n'y a là qu'une incrustation de pierres précieuses, qui ne constitue pas une mosaïque. Pline, à qui il faut toujours revenir, cite le nom d'un Grec, Sosus, qui vint en Italie faire des mosaïques. Les Grecs étaient fort habiles en cet art, il paraît même que ce sont eux qui inventèrent les émaux pour la mosaïque, ce qui fut un très grand progrès, et, vers la fin de la République, il y avait encore à Rome des artistes grecs qui décoraient les appartements. En fait, la mosaïque antique que nous pouvons étudier, appartient exclusivement aux pays soumis à la domination romaine, et il ne semble pas que l'usage en remonte au delà d'un siècle et demi environ avant l'ère chrétienne. Quelques auteurs veulent que la première mosaïque décorative à Rome ait appartenu au théâtre construit par Marcus Emilius Scaurus, beau-fils de Sylla, que

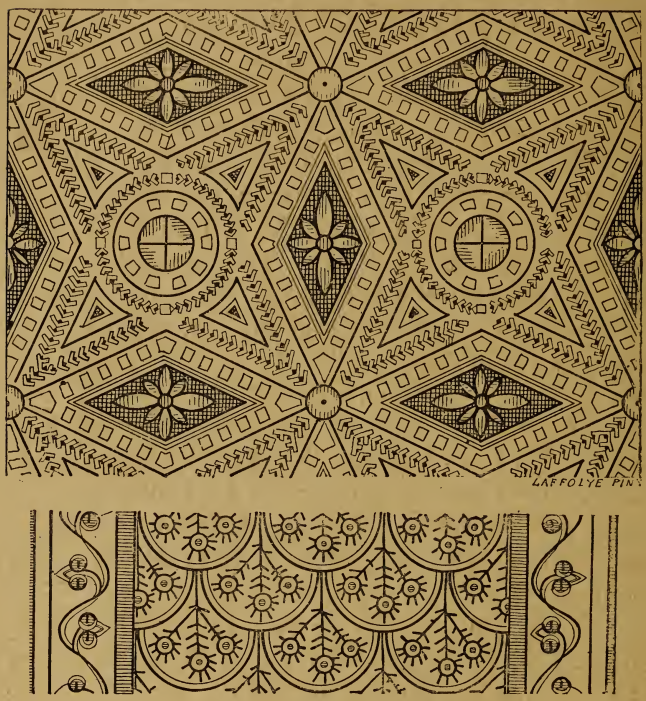
1. Dom Bernard de Montfaucon. *Antiquité expliquée*, t. IV, part. 2, liv. III, chap. VII.

2. Athenée, *Dypnosophistes*, liv. V.

Pline décrit : « Scena ei triplex in altitudine CCCLX colonarum ; ima pars e marmore fuit ; media e vitro, inaudito etiam postea genere luxuriæ »[1] (La scène était divisée en hauteur en trois parties avec 360 colonnes ; la partie supérieure était en marbre ; le milieu en verre, genre de luxe qui ne s'est pas vu depuis). Rien n'indique la mosaïque dans cette description ; nous croyons que le revêtement pouvait fort bien avoir été en plaques de verre colorées ; à cette époque, le verre se fabriquait industriellement, soit au soufflé, soit au moule, avec des ornements en reliefs et dans des dimensions assez grandes pour servir à l'architecture. Il faut remarquer aussi que Pline, toujours si minutieux, ne dit mot du sujet représenté sur ce milieu en verre, et n'est-il pas permis de supposer que, si le théâtre de Scaurus avait été décoré d'une véritable mosaïque, cette luxueuse disposition se retrouverait dans les édifices du même genre élevés par les empereurs ? La réalité des faits nous apprend que les Romains faisaient usage de la mosaïque dans les pavements, pour la décoration des murs et des plafonds et comme revêtement complet de certains morceaux isolés de leur architecture domestique. Voici les dénominations dont ils se servaient : Le *lithostrotum*, du grec *lithostrotos* désignait toute espèce de pavements, mais en particulier ceux qui étaient formés de marbres ; l'*opus sectile* était un pavé de différentes couleurs, coupé en morceaux réguliers ; l'*opus tesselatum* constituait une variété de l'*opus sectile*, mais n'avait que des lignes géométriques droites

1. Plinius, *Naturalis historia*, lib. XXIV et LXIV.

et parallèles; l'*opus vermiculatum*, au contraire, était composé de cubes de marbre et d'émail qui, s'assou-



PAVEMENTS ANTIQUES.

(Thermes du Pont-d'Oly, Basses-Pyrénées.)

Dessin de M. Laffolye.

plissant aux contours du dessin, pouvaient représenter toutes les figures de la nature animée et de l'ornement; le mot *musivum*, dont nous avons fait mosaïque, était réservé spécialement à la mosaïque d'émail, par oppo-

sition au *lithostrotum*. A côté de ces dénominations principales, on en trouve d'autres : l'*alexandrinum opus* était un genre de *sectile*, mais à deux couleurs seule-

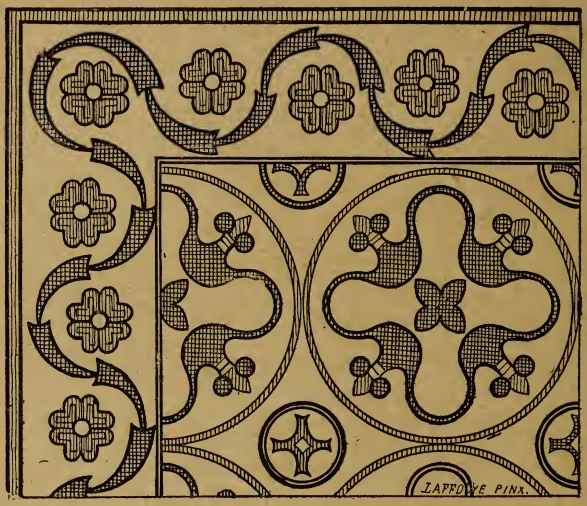
PAVEMENT ANTIQUE.

(Thermes de Pont-d'Oly, Basses-Pyrénées.)

Dessin de M. Laffolye.

ment, le noir et le blanc, sur un fond rouge, par exemple ; le mot *emblema* était quelquefois employé comme l'équivalent de marqueterie en mosaïque ; enfin, le cube d'émail s'appelait *abaculus*.

Les pavements en mosaïque abondaient dans les édifices publics, les palais et les demeures particulières; Suétone assure que César en ornait le sol de sa tente. Selon la fortune et le goût personnel de celui qui les



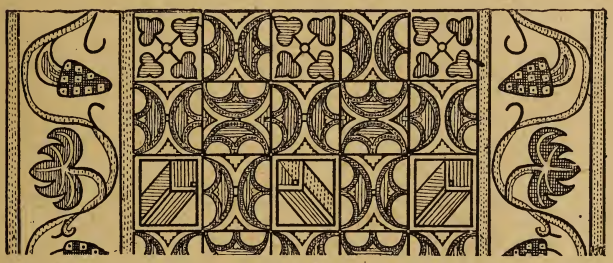
PAVEMENTS ANTIQUES.

(Thermes de Pont-d'Oly, Basses-Pyrénées.)

Dessin de M. Laffolye.

demandait, les mosaïques représentaient des dessins géométriques, de simples ornements, des ornements avec des figures, des scènes de la nature vivante, des sujets de genre, des épisodes de la mythologie, des faits historiques. Les ornements simples, les lettres, la torsade, les lacs, les entrelacs, les oves, les postes, etc., etc., donnent lieu par alternance à d'innombrables combinai-

sons de lignes et de couleurs. A cause de la facilité du travail et du peu de prétention qu'elles affectent, ces mosaïques sont généralement d'une bonne exécution, les couleurs sont simples et harmonieuses; deux tons, le noir et le blanc, suffisent au besoin; avec cinq ou six couleurs, la palette est déjà trop chargée et l'ouvrage en souffre. Nous avons mis en tête de ce chapitre un *Salve* qui souhaite la bienvenue au visiteur; il se voit à Pompéi



PAVEMENT ANTIQUE.

(Thermes de Pont-d'Oly, Basses-Pyrénées.)

Dessin de M. Laffolye.

sur le seuil d'une porte. Les pavements de ce genre étaient fort répandus; les musées français en possèdent, et chaque année de nouveaux morceaux sortent de terre. Nous en donnons une suite trouvée dans le Béarn, aux thermes antiques du Pont-d'Oly, dont toutes les salles étaient ainsi décorées, dans le cimetière de Taron et dans le jardin de l'école des sœurs de Bielle [1].

1. Ces localités sont situées près de Pau; le Pont-d'Oly à trois kilomètres, Taron à trente-deux et Bielle à la même distance; les mosaïques ont été dessinées par M. Laffolye, architecte des monuments historiques. Voir pages 12, 13, 14, 15, 16, 17.

Les grands pavements à figures animées, encadrés

PAVEMENT ANTIQUE.

(Cimetière de Taron, Basses-Pyrénées.)

Dessin de M. Laffolye.

d'ornements, qui décorent quelques salles du musée du Vatican, présentent de bons spécimens des mosaïques

romaines, quoiqu'elles ne soient pas antiques en toutes leurs parties et que d'autres aient été composées avec des éléments hétérogènes. La mosaïque de la Salle ronde est un exemple à citer : elle est octogone et comprend huit compartiments entourés d'une grecque ; au centre, la tête de Méduse, puis le combat des Centaures et des Lapithes, en couleur, et vers le bord, d'élégants groupes de monstres marins et de néréides tracés en noir. La disposition et les bordures sont modernes ; les combats

PAVEMENT ANTIQUE.

(Jardin de l'école de Bielle, Basses-Pyrénées)

Dessin de M. Laffolye.

proviennent des thermes de la colonie d'Otriculum, sur la voie Flaminia, tandis que les néréides ont été trouvées à Scrofano, dans la Sabine ; mais l'ensemble n'en est pas moins harmonieux, car il a été disposé avec talent et dans le goût antique, par les mosaïstes de la fabrique pontificale.

D'autres mosaïques, destinées à décorer sur le sol de vastes surfaces, empruntaient leur composition, tantôt à des scènes du cirque et à des épisodes de chasse, où les gladiateurs et les chasseurs sont de grandeur naturelle,

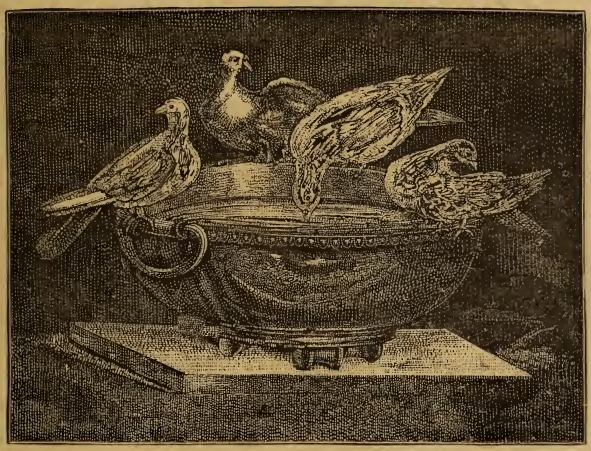
tantôt à des motifs d'ornement combinés avec des portraits ou des figures allégoriques. Il n'est pas de pays jadis occupé par les Romains, où l'on ne retrouve

LE BELLÉROPHON.

(Musée de Saint-Germain en Laye.)

encore de pareilles mosaïques; le nombre en est grand en France et en Algérie. Comme toujours en matière de décoration, la qualité du dessin et de la composition présente les plus grands contrastes: ici les lignes sont incorrectes et molles, ailleurs elles ont la distinction et

l'énergie. Le Bellérophon[1] du musée de Saint-Germain en Laye est un bon ouvrage de ce genre; la mosaïque a été trouvée à Autun; elle était entourée d'ornements destinés à recouvrir une grande salle, mais dont les



LES COLOMBES DE PLINE.
(Musée du Capitole.)

motifs sont étrangers au médaillon central dont nous donnons le dessin.

Il n'est pas de mosaïque antique plus célèbre que les « Colombes de Pline ». L'illustre historien dont elle a pris le nom décrit ainsi l'ouvrage du Grec Sosus : « Il

1. Le Bellérophon a été récemment mis en place et restauré par M. Poggesi, chef de l'atelier de mosaïque de l'administration des Beaux-Arts; pendant les travaux, nous avons pu constater que la mosaïque a été retouchée trois fois au moins et cela dans l'antiquité, ce qui prouve qu'elle a été transportée à diverses reprises.

fit à Pergame l'asarotos æcos. On la nomme ainsi parce qu'il y avait représenté, en petits cubes teints en couleurs variées, les débris d'un repas qu'on a coutume d'enlever avec un balai, et qui semblent y avoir été laissés. On y

COMBAT D'ANIMAUX.
(Provenant de la villa d'Hadrien.)

voit une colombe qui boit et l'ombre portée de sa tête sur l'eau ; d'autres s'épluchent au soleil sur le bord d'une canthare[1]. » Les colombes que nous reproduisons sont

1. Plinius, *Naturalis historia,* lib. XXXVI, cap. xxv.

d'après la mosaïque du musée du Capitole ; elles viennent de la villa d'Hadrien et ne paraissent être qu'une des nombreuses imitations de l'original. Une reproduction de l'autre partie de la mosaïque de Sosus se trouve au musée de Saint-Jean-de-Latran, avec un arrangement et une bordure dont Pline ne parle pas. Les débris du repas sont des os de poissons et de côtelettes, des pattes de crabes, des fruits, des légumes, des coquillages, une souris grignotant une noix, etc. Tous les détails de ce réalisme sont rendus au naturel avec une habileté qu'on regrette de voir appliquée à un motif aussi vulgaire.

Le type du tableau de genre en mosaïque antique existe au musée de Naples : c'est le Poète tragique. L'auteur assis, un volume à la main, fait répéter des comédiens. La composition est simple, sans perspective, arrangée à la manière des peintures chinoises sur porcelaine de la bonne époque ; elle a été trouvée à Pompéi, engagée dans le pavé d'une demeure opulente dont elle était digne cependant d'orner la muraille. Il est à remarquer que, sauf de rares exceptions, la mosaïque antique ne représente pas les occupations de la vie ordinaire, du ressort habituel de la peinture murale, telles que jeunes filles à la toilette, femmes filant et scènes d'intérieur ; en revanche, elle montre des motifs étranges, peu compréhensibles souvent, et qu'on est surpris de trouver dans ce monde romain, si délicat dans le choix de la décoration de l'appartement, de la parure, du vêtement et des objets mobiliers.

La mosaïque de Palestrina, célèbre par les dissertations auxquelles elle a donné lieu, nous semble le type du genre, type exempt encore de l'exagération et de

la vulgarité qui ne tardèrent pas à affecter la manière. Elle fut découverte au XVIIe siècle dans un monument, temple de la Fortune ou maison d'éducation pour les jeunes filles, situé à Palestrina, l'ancienne Preneste, à une dizaine de milles au delà de Frascati. Le cardinal Barberini la fit transporter dans son palais, bâti sur l'emplacement de la cella du temple; Pierre de Cortone surveilla l'opération. Elle représente une sorte de paysage historique, à sections superposées sans perspective, qui se déroule entre une double boucle du Nil en pleine crue; les premières îles sont chargées de monuments, temples, fermes, villas, berceaux treillagés couverts de plantes grimpantes, où se passent des scènes très animées de la vie civile, agricole, religieuse et des fêtes romaines; le fleuve est sillonné de grands bateaux à voiles et à maisons, de canots en papyrus, de rochers et de roseaux; des crocodiles et des hippopotames sont poursuivis et harponnés; vers le haut, les édifices font place à des rochers remplis d'animaux fantastiques et réels, crocottas, serpents, onocentaures, caméléopards, sangliers, crabes, thoantes, singes, crocodiles, panthères, tigres, lions, chameaux, chiens-loups, tortues et autres; sur les sommets, des chasseurs abattent le gibier à coups de flèches. A fort peu d'exceptions près, les édifices et les personnages sont romains; cependant quelques types tiennent de l'Égypte; les lignes du fleuve et des terrains sont sinueuses et n'ont rien de la régularité géométrique; les noms des animaux sont en caractères grecs. Il n'est pas de mosaïque qui ait donné lieu à plus de discussions; tous les savants qui l'ont étudiée lui donnent une interprétation différente; le père Kircher y trouve le symbole

des revers de la fortune; le père Montfaucon, le cours du Nil; le cardinal de Polignac, le voyage d'Alexandre le Grand à l'oasis de Jupiter Ammon; Du Bosse, une carte géograghique; Winckelmann, la rencontre d'Hélène et de Ménélas, selon la tragédie d'Euripide; l'abbé Barthélemy, le voyage d'Hadrien à l'île d'Éléphantine[1]; Champy, l'embarquement des grains de l'Égypte pour Rome; Ch. Fea, la conquête de l'Égypte par les Romains; Nibby, les fêtes publiques et les usages du pays sous les derniers Ptolémées; M. Maspero, un souvenir des peintures égyptiennes interprétées par un mosaïste romain; notre avis se rapproche de l'opinion de l'abbé Barthélemy. Les inscriptions grecques ne prouvent nullement la nationalité de l'artiste; à la cour romaine, on parlait le grec qui était, du reste, la langue officielle en Égypte; la composition n'a rien de la raideur égyptienne; au contraire, elle est d'une souplesse de tournure tout à fait romaine; les monuments et les décors sont dans le goût de Pompéi; au milieu des ruines de la fameuse villa où Hadrien s'était plu à faire construire des pastiches des pays qu'il avait visités, on voyait encore, il y a quelques années, un pavement dans le goût de celui de Preneste, avec des animaux domestiques étagés sur les degrés d'une montagne. Il paraît donc logique d'attribuer la mosaïque de Palestrina à un artiste romain et de la placer après le voyage d'Hadrien sur le haut Nil. Il est inutile de faire remarquer que la mosaïque décrite ne saurait être celle que

1. *Explication de la mosaïque de Palestrina*, par l'abbé Barthélemy, garde des médailles du roi. Paris, 1760.

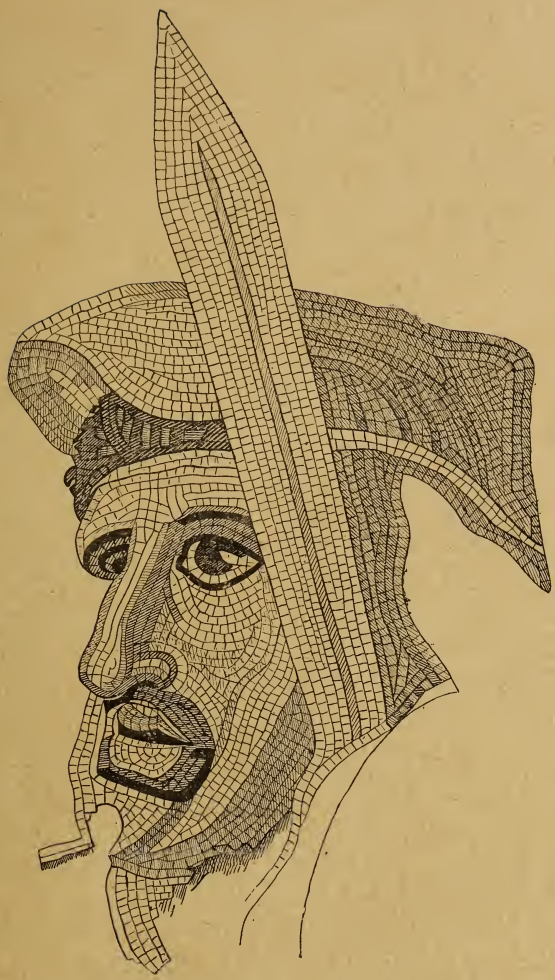
Sylla fit faire à Preneste, après sa victoire sur Marius le Jeune et dont parle Pline, sans cependant entrer dans les détails de sa composition. Il est bien connu, du reste, qu'à ce moment les décorateurs romains furent pris de la passion de faire de l'égyptien, comme, à d'autres époques, on s'est adonné au chinois. La mosaïque se ressentit nécessairement de la mode : on vit alors des eaux noires remplies d'amphibies terribles, hippopotames à gueules béantes, poissons monstrueux se dévorant, combats de taureaux et de lions, pygmées moins grands que les grues contre lesquelles ils luttaient sur les limites de l'Éthiopie, monstres humains colorés au hasard d'un dessin incorrect, et toute une ménagerie que le bon goût repousse. On éprouve de l'étonnement et même quelque répulsion à la vue de ces figures sauvages; rien n'est plus faux que de fixer sur un sol constamment piétiné l'image d'après le naturel de l'homme et des animaux, car il y a inconséquence et embarras à marcher sur un tableau qui représente des êtres en action. Nous avons dû insister sur ces étranges productions, parce qu'elles forment l'un des caractères de la mosaïque antique et qu'elles sont le point de départ de ces lithostrotes que la religion chrétienne n'a pas réprouvés et qu'on retrouve jusque vers le XIIe siècle sur le sol des églises[1]. Ne peut-on pas voir aussi une réminiscence du règne d'Hadrien dans la coutume bizarre, usitée de nos jours dans les pays les plus civilisés, de représenter sur les tapis de pied des lions et des tigres en mouvement?

1. Voir page 100 le dessin du pavement de l'église de Lescar.

LA BATAILLE D'ARBELLES.

(Musée de Naples.)

A côté de ces extravagances on rencontre heureusement de véritables œuvres d'art dans toute l'acception du mot, telles que la célèbre mosaïque du musée de Naples. Le tableau représente une bataille qui, selon les conjectures, est la bataille d'Arbelles, gagnée en 331 avant notre ère par Alexandre sur Darius. On a retrouvé, dans un bas-relief en marbre représentant un épisode de la lutte, une figure semblable à celle de la mosaïque, ce qui a permis de fixer l'opinion avec quelque certitude. L'auteur de la composition a pris le parti, adopté depuis par les peintres de toutes les époques, de résumer la bataille dans le fait principal, au moment de la phase décisive de l'action. Alexandre, à cheval, vient de percer de sa lance un satrape de l'armée persane ; celui-ci, une main cramponnée à l'arme de son adversaire, tombe de son cheval déjà atteint d'une sanglante blessure; l'armée asiatique voit sa défaite dans la chute de son chef et se prépare en toute hâte à opérer sa retraite. L'intention est marquée par un cavalier à pied saisissant la bride de son cheval pour le faire rétrograder et par le mouvement d'un char attelé de quatre chevaux que le conducteur a obligés de faire demi-tour; les chevaux se cabrent et écrasent des blessés, mais un chef debout dans le char, entouré de quelques soldats, se retourne vers l'ennemi auquel il a décoché sa dernière flèche l'instant d'auparavant et regarde avec terreur le combat singulier des deux généraux. Cependant la troupe en seconde ligne ne semble pas avoir conscience du désordre; elle résiste encore et tient ses lances en arrêt; le sol est jonché d'armes, il est parsemé de quelques rochers



TÊTE D'UN SOLDAT PERSAN.
(Bataille d'Arbelles.)

arides et d'un arbre sans feuilles; le ciel est clair et uni.

C'est bien là un tableau de bataille très complet; rien n'y manque pour l'intelligence du sujet et rien d'inutile n'encombre l'espace; la composition est excellente, les masses sont bien équilibrées, les motifs s'enchaînent, les personnages sont dans le mouvement, les attitudes sont correctes et les détails soignés. Nous avons employé avec intention le mot tableau, car il nous paraît évident que la bataille est la reproduction d'un tableau peint et non la copie d'un modèle spécialement composé pour un ouvrage en mosaïque. Le peintre, en effet, a mis en usage toutes les ressources d'une palette souple et docile; il a fait une perspective aérienne, des modelés, des raccourcis; il a employé une très grande variété de couleurs et de tons; il a coloré et degradé avec une liberté de touche et une aisance extrêmes. S'il avait songé que sa composition dût être reproduite en mosaïque, il n'eût pas manqué d'éviter les plans fuyants, les modelés trop accusés et une trop grande variété de couleurs, car il aurait connu les ressources limitées du mosaïste, qui ne dispose que d'une matière dure et rebelle et d'un nombre restreint de tons, ce qui l'oblige à procéder par teintes plates et à choisir de préférence les compositions simples et calmes. Aussi le mosaïste chargé d'exécuter le tableau a-t-il bien compris la difficulté qui s'imposait à lui; il a taillé ses cubes à trois millimètres au plus, mélangé les marbres et les matières vitrifiées, serré le grain, et ainsi, avec une habileté de main surprenante, est parvenu à rendre les effets de la peinture et à en produire l'illusion. Il se

peut que le tableau original ait été plus grand que la mosaïque, dont les figures n'ont que les deux tiers environ de la grandeur naturelle ; il est fort probable aussi

BORDURE DÉTACHÉE DE LA BATAILLE D'ARBELLES.
(Musée de Naples.)

que la peinture qui servit de modèle n'était qu'une copie. Par la composition, le dessin et le caractère général, la bataille d'Arbelles est tellement supérieure aux autres peintures de Pompéi qu'on peut sans hésiter la regarder comme le travail d'un artiste grec très distingué, peut-être d'Hélène, sœur de Timon, contempo-

raine d'Alexandre. L'œuvre a été trouvée en 1830 dans la maison du Faune, l'une des plus riches de Pompéi en objets d'art. C'est grâce à la mosaïque et à l'homme de goût qui habitait cette demeure, qu'est parvenue jusqu'à nous la seule copie épargnée par le temps d'un tableau d'histoire, et que nous pouvons juger aujourd'hui de l'état de la grande peinture dans l'antiquité grecque. Ainsi que le montre le dessin que nous publions, la mosaïque n'est malheureusement pas complète; de toute l'armée grecque il ne reste guère qu'Alexandre et son cheval en buste. Le désir a été souvent manifesté de voir cet ouvrage soumis à une restauration; nous regretterions une semblable mesure : les éléments pour remplir les vides faisant absolument défaut, on risquerait fort de se tromper et de dénaturer la composition. Au bas du tableau se trouvait une bordure que nous reproduisons aussi[1]; elle a été détachée et mise à part dans le musée. Le sujet n'a rien de commun avec la bataille; c'est un fleuve et une rive peuplés d'animaux et de plantes aquatiques; des canards nagent et se jouent sans se soucier d'un loup et d'un serpent, d'un hippopotame et d'un crocodile qui s'apprêtent à se jeter l'un sur l'autre. Le motif est bien dans la note de certaines mosaïques romaines; nous le retrouverons avec quelques variantes dans les mosaïques chrétiennes du XIIIe siècle; il est certain qu'il n'appartient pas à l'auteur de la bataille et qu'il ne faisait pas corps avec le tableau peint.

Les décorateurs anciens ne se sont pas bornés à em-

1. Le dessin de la page 29 la donne en trois morceaux, mais dans l'original elle était d'une seule pièce.

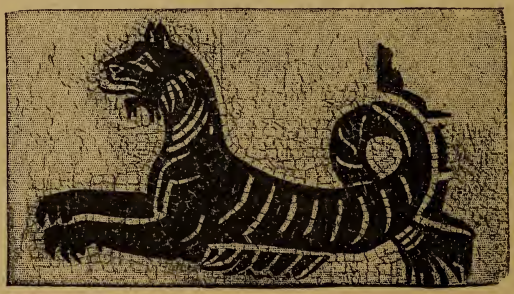
ployer la mosaïque comme pavement avec les différentes variétés que nous avons indiquées; ils l'ont appliquée comme revêtement de toutes les parties visibles de certains morceaux d'architecture. Le musée de Naples possède quatre colonnes rondes entièrement recouvertes de mosaïque; le décor est circulaire et embrasse la base, le fût et le chapiteau; le fût est divisé en sept parties; les ornements, en écailles à quatre tons, se répètent avec symétrie dans les zones extrêmes; sur la section du milieu, le mosaïste a dessiné une chasse sur fond bleu; les chasseurs poursuivent les animaux dans une prairie verte[1]. Tous les voyageurs ont remarqué encore en place à Pompéi, des fontaines en mosaïque; ces édicules sont mesquins, sans caractère sérieux et d'un goût douteux; ils sont faits uniquement pour flatter l'amour-propre d'un propriétaire assez riche pour les payer. Le modèle est uniforme, avec quelques variantes dans les accessoires. Nous reproduisons une de ces fontaines, qui vraiment excitent plutôt la curiosité que l'admiration[2]. Quelquefois, mais rarement, les mosaïques servaient à décorer les parois des murs et alors, par une singulière contradiction, elles étaient ornementales, tandis que les sujets à personnages étaient toujours réservés pour le sol. Il faut bien reconnaître que les architectes romains, en limitant ainsi ses effets, n'ont pas compris toute la puissance de la mosaïque comme

1. M. Coquart a fourni pour l'École des beaux-arts, dont il est l'architecte, le modèle d'une colonne en mosaïque dans le style de Pompéi; le monument sera bientôt mis en place dans la cour du Mûrier; il est dû à l'atelier du gouvernement.

2. Voir page 8.

moyen de décoration. Ce n'est qu'au IVe siècle qu'on la trouve employée avec quelque ampleur, mais il était réservé aux papes et aux empereurs de Byzance de lui donner un magnifique développement et d'en faire un grand art décoratif.

Trebellius Pollion, qui écrivait au IVe siècle, semble indiquer que les anciens faisaient de la mosaïque un usage dont nous n'avons point parlé encore; dans son histoire des Trente tyrans, il dit, en parlant de la couronne de Tetricus : « Coronam civicam induit picturatam de musæo. » Faut-il conclure de ce texte que, déjà à cette époque, la mosaïque était appliquée à l'orfèvrerie et à la bijouterte? Nous ne le pensons pas; aucune autre mention n'est faite de cet emploi et aucun spécimen n'est arrivé jusqu'à nous.



PAVEMENT ANTIQUE.

(Thermes de Caracalla à Rome.)

LE QUATRIÈME SIÈCLE

Rome : l'Époque de Constantin, l'Église de Sainte-Constance, les Catacombes, l'Église de Sainte-Pudentienne, la Chapelle des saintes Rufine et Seconde. — Fondation de l'École grecque. — l'Église de Saint-Georges a Thessalonique.

Dès le IVe siècle, la mosaïque devient la décoration par excellence des édifices religieux, mais tous les sujets ne sont point pour cela de l'ordre sacré, et l'on retrouvera bien longtemps encore l'influence antique ; au XVIe siècle, Raphaël décorera une chapelle catholique d'une composition païenne que domine, du reste, la figure du Père Éternel.

Sur la sollicitation du pape Sylvestre Ier, Constantin fit bâtir la basilique de Saint-Pierre à la place même où l'apôtre a, dit-on, subi le martyre; elle fut enrichie de mosaïques, ainsi que Saint-Paul et d'autres églises de Rome et de Naples; tous les travaux de ce genre ordonnés par l'empereur sont détruits, sauf ceux de l'église de Sainte-Constance, située sur la voie Nomentane, près de Sainte-Agnès; « Constantin, dit le Liber

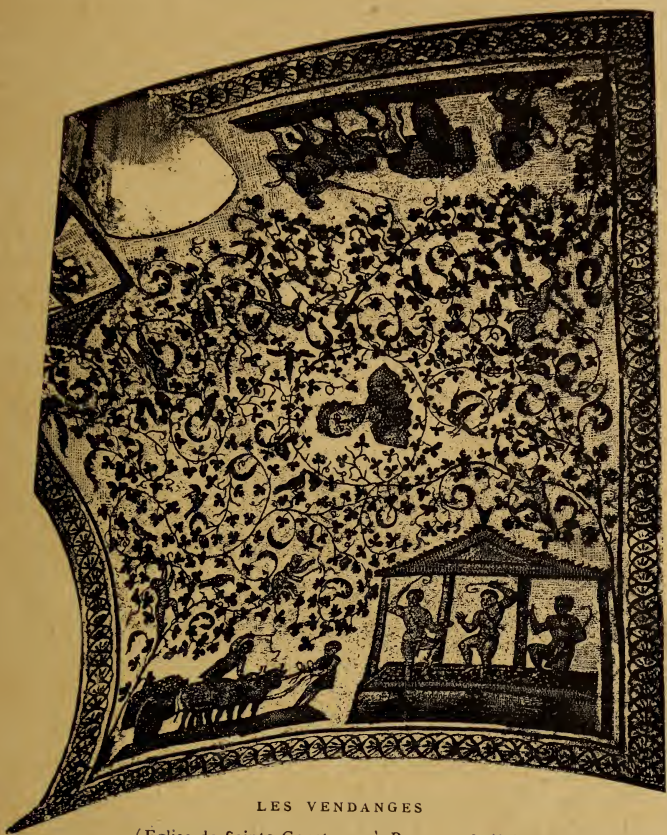
pontificalis[1], fit la basilique d'Agnès, sainte et martyre, à la demande de Constance, sa fille, et un baptistère dans le même lieu, où fut baptisée, par l'évêque Sylvestre, Constance, sa sœur, avec la fille d'Auguste.» L'église se compose d'une coupole centrale soutenue par des colonnes, d'une galerie circulaire en berceau et de petites absides placées à l'extrémité de deux diamètres[2]; primitivement, toutes les parois étaient revêtues de mosaïques, mais il ne reste plus que celles de la galerie et de deux absides. M. Müntz a fait une étude spéciale du monument[3]; il a montré que sur la coupole centrale se développait jadis une composition supposée païenne du Triomphe de Bacchus avec les satyres, les ménades, les tigres, les cariatides à triple face et sans bras; il a noté surtout une rivière et des enfants à la pêche, la ligne ou le harpon à la main, ou bien jouant avec des cygnes et faisant flotter des barques légères. Cette rivière est importante : nous l'avons vue dans la bataille d'Arbelles, nous la retrouverons, au XIIIe siècle, à Sainte-Marie-Majeure et à Saint-Jean-de-Latran. La voûte en berceau est divisée en onze compartiments à fonds gris, dont plusieurs sont du même modèle. Ornements simples; médaillons égaux avec des ornements et des figures humaines posés dans le champ; médaillons circulaires et chantournés remplis chacun d'un seul motif, animaux et figures humaines nues et habillées, en action de danse ou de vol aérien; semis de branches et de fleurs avec

1. *Liber Pontificalis*, édition de Rome, 1724.

2. La description de ces absides se trouve à la page 72.

3. E. Müntz, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie*. Revue archéologique, 1875, 1878. Au moyen de nouveaux documents, M. Müntz a prouvé que tous ces sujets étaient chrétiens.

des oiseaux et des vases; tels se présentent les compartiments, à l'exception de deux, à peu près semblables du



LES VENDANGES

(Église de Sainte-Constance à Rome, IVe siècle.)

reste, qui méritent une attention plus particulière à cause des vendanges, symbole chrétien souvent repro-

duit dans les catacombes. Le compartiment entier est recouvert de pampres de vignes ; des enfants nus cueillent le raisin en jouant ; le transport de la récolte et le pressoir sont figurés contre les bordures ; de lourds chariots à deux roues sont péniblement traînés par des bœufs que de jeunes conducteurs excitent à coups de fouets et d'aiguillons ; ils s'avancent vers le pressoir, qui n'est qu'une simple cuve carrée surmontée d'un toit en pointe ; trois vignerons piétinent la grappe, dont le jus s'écoule dans des amphores. La composition est charmante, le dessin spirituel et délié ; elle a donné lieu pendant plusieurs siècles à la supposition que le monument était un temple de Bacchus, mais de plus récentes études ont montré de semblables scènes sur des sarcophages chrétiens. D'autres emblèmes disséminés sur la voûte circulaire portent également le caractère de la religion nouvelle, de sorte qu'il n'est plus possible de ne pas voir dans le baptistère de Sainte-Constance une décoration qui résulte des idées païennes et chrétiennes, fort mélangées encore à l'époque de Constantin.

On a retrouvé dans les catacombes quelques mosaïques qui paraissaient être de la même époque ; la rareté des ouvrages de pareille provenance nous a engagé à reproduire l'une des deux figures [1] conservée à la bibliothèque Chigi, quoique de fâcheuses restaurations aient altéré en partie le caractère primitif de ces images. La mosaïque fut découverte en 1656 dans la catacombe de Cyriaque ; elle était accompagnée d'une inscription qui indique que les figures sont les portraits

1. Page 43

de Maria Simplicia et de son époux, Flavius Julius Julianus. M. de Rossi a démontré que cette famille occupait d'importantes charges publiques à Rome, et que la mosaïque doit remonter à la deuxième moitié du IVe siècle[1]. On remarque dans les vêtements des cubes à feuilles d'or, ce qui pourrait être un renseignement technique précieux, car c'est pour la première fois qu'apparaît cette matière ; il est prudent néanmoins de se tenir sur la réserve, car rien ne prouve que l'or ne provient pas des restaurations postérieures. En somme, c'est plutôt à titre de curiosité que comme spécimen qu'il faut envisager les portraits des deux chrétiens. On peut citer encore dans les catacombes de Calixte un sarcophage surmonté d'un arc qui était décoré d'une mosaïque représentant le Christ avec saint Pierre et saint Paul, et, dans le cimetière Saint-Hermès, des sujets plus compliqués, tels que Daniel dans la fosse aux lions, en prière les mains vers le ciel ; le paralytique avec son grabat et la résurrection de Lazare. En dégageant ces figures des restaurations dont elles ont été l'objet, on y retrouve le style de la décoration des catacombes imprégné encore d'un certain sentiment de l'antique ; mais, comme les peintures en général, elles ont été exécutées par des mains guidées bien plus par la foi que par le talent.

Il est peu d'ouvrages qui offrent autant d'intérêt à l'archéologue, à l'artiste et à l'histoire que la mosaïque de Sainte-Pudentienne, et, par un hasard étrange, il en était peu de moins connue avant que M. Barbet de

1. P.-B. de Rossi, *Musiaci christiani delle chiese di Roma*. Rome, 1872.

Jouy l'eût signalée; le peuple de Rome en ignore l'existence, quoique sainte Pudentienne et sa sœur sainte Praxède soient toujours l'objet d'une vénération populaire. Elles étaient filles du sénateur Pudens, l'hôte de saint Pierre, et reçurent le baptême de l'apôtre, ainsi que leur père, leurs deux frères Novatus et Timothée, et quatre-vingt-dix serviteurs de la maison. Pudentienne et Praxède moururent martyres et la demeure qu'elles habitèrent fut consacrée par le pape Pie Ier, vers le milieu du IIe siècle; l'église subit diverses transformations vers la fin du IVe et au VIIIe siècle; on la voit de nos jours comme le cardinal Gaetani l'a fait restaurer en 1598. M. Barbet de Jouy pense que la mosaïque est du VIIIe siècle[1]; de plus récentes recherches de M. de Rossi font croire qu'elle date de la fin du IVe siècle, ce qui est aussi l'opinion de M. Vitet[2]. L'ouvrage a subi d'importantes restaurations et peut-être aussi quelques additions[3], mais son caractère essentiel n'en a pas été altéré. La mosaïque occupe la tribune de l'abside; son importance nous a déterminé à en donner la composition[4]. Le haut de la voûte est couvert de nuages d'où sortent les figures colossales des animaux évangéliques : l'Ange, le Lion, le Bœuf et l'Aigle; plus bas, l'horizon est limité par un portique en forme d'hémicycle et par les monuments d'une cité; au centre de la ligne du palais et des temples s'élève un monticule aride qui sup-

1. Barbet de Jouy, *Les Mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome*, Paris, 1857.

2. Vitet, *Dissertation sur les mosaïques chrétiennes*. Journal des Savants, 1862, 1863.

3. J. Labarte, *Histoire des arts industriels*, Paris, 1873.

4. Le dessin est à la page 39.

porte une grande croix gemmée; le Christ nimbé [1] est assis sur un trône somptueux; de la main droite il bénit et de la gauche il tient un livre ouvert sur les mots : DOMINVS CONSERVATOR ECCLESIÆ PUDEN-

L'ABSIDE DE L'ÉGLISE SAINTE-PUDENTIENNE.

(Rome, IVe siècle.)

TIANÆ (le Seigneur conservateur de l'église de Pudentienne); onze personnes, par groupes de cinq et de

1. Le nimbe entoure la tête de la personne; il est généralement en forme de disque; quelquefois le champ du disque a disparu et il ne reste que la circonférence, qui est simple, frangée, ou à plusieurs lisérés; les personnages vivants sont nimbés en carré; les personnes divines portent le nimbe rond crucifère ou à croisillons; le champ est alors coupé par une sorte de croix grecque, dont une branche et l'intersection sont cachées par la tête; les symboles sont nimbés comme les personnes qu'ils représentent. Le nimbe est susceptible de diverses autres modifications; les formes que nous venons indiquées sont celles qu'on trouve généralement dans les mosaïques, elles ne sont même pas absolues, car il est arrivé parfois que le mosaïste ait agi par erreur ou ignorance.

six, sont réunies autour du trône; saint Paul est à droite et saint Pierre à gauche du Christ; sainte Pudentienne tient la couronne des martyrs au-dessus de la tête de saint Paul, et sainte Praxède est dans la même attitude à l'égard de saint Pierre; à côté du chef des apôtres, on voit un vieillard à cheveux blancs qui sans doute représente le sénateur Pudens; parmi les cinq autres personnages figurent peut-être Novatus et Timothée.

Une description minutieuse, rapprochée du dessin, est impuissante à faire comprendre la beauté de cet ouvrage, gravé en traits ineffaçables dans le souvenir de ceux qui ont pu le comparer aux autres mosaïques de Rome; tandis qu'ailleurs les personnages sont juxtaposés sur un même plan, ils sont ici groupés en perspective; au lieu d'un masque uniforme, les figures ont des accents particuliers; les têtes, largement dessinées, sont romaines, les draperies semblent copiées sur l'antique. M. Vitet voit dans la composition « des trésors tout nouveaux, de chastes expressions, une fleur de vertu, une grandeur morale dont les plus belles œuvres de l'antiquité ne sont jamais qu'imparfaitement pourvues »; il retrouve en elle « non point le réveil d'un style mort depuis trois siècles, mais la continuation naturelle quoique imparfaite d'un style resté vivant. » La mosaïque de Sainte-Pudentienne, admirée par le Poussin, est le monument le plus accompli de l'art chrétien naissant; il y a plus, elle forme un de ces sommets isolés restés lumineux de l'Antiquité à la Renaissance, comme les hautes montagnes qui reflètent les derniers rayons du soleil couchant, alors que déjà la nuit recouvre les vallées.

La voûte de l'abside de la chapelle des saintes Rufine et Seconde dans le baptistère du Latran présente une disposition dont nous retrouverons le principe à Ravenne ; aucun argument ne s'oppose à en faire remonter l'origine à la fin du IVe ou au Ve siècle [1] ; sur un fond bleu uni se déroulent de grandes volutes à feuillage vert rehaussé d'or. La composition est très simple et très harmonieuse ; elle pourrait inspirer les décorateurs modernes, qui trouveraient là un motif d'une exécution facile, peu dispendieuse et d'un effet charmant. Vers la même époque, la mosaïque fit sa première apparition à Ravenne, dans l'église édifiée par l'archevêque Ursus [2] ; l'ouvrage est perdu.

Constantin transporta le siège de l'empire à Byzance et en 330, Constantinople, la nouvelle capitale, fut officiellement inaugurée ; l'empereur voulut donner à sa ville un aspect de luxe, de somptuosité et de grandeur incomparable ; il fit enlever de Rome, de la Grèce et de l'Asie les chefs-d'œuvre de la statuaire antique ; il appela autour de lui des artistes de tous les pays où l'art était encore estimé ; les mosaïstes furent l'objet d'une faveur spéciale, une loi les exempta de certains impôts. Les successeurs de l'empereur imitèrent son exemple [3] ; ainsi se forma sur les bords du Bosphore une école

1. J.-B. de Rossi, *Musaici christiani delle chiese di Roma*, Rome, 1872.

2. J. Labarte, *Histoire des Arts industriels*, Paris, 1873.

3. Parmi les sculptures décoratives ainsi réunies à Constantinople, on peut citer les chevaux de bronze de Lysippe, actuellement sur la façade de Saint-Marc à Venise, qui, pendant quelques années, ont décoré l'arc de triomphe de la place du Carrousel, à Paris.

d'art nouvelle; les artistes sans doute ne furent pas à la hauteur de leurs ancêtres, mais, du moins, ils avaient sous les yeux les plus beaux modèles de l'antiquité, ils vivaient dans un pays superbe et travaillaient pour des princes éclairés et généreux; leurs œuvres se ressentirent de ces influences. Quoique nous n'ayons à les voir que dans la mosaïque, nous aurons l'occasion de montrer qu'elles n'ont rien de ce caractère que l'on s'obstine faussement à appeler byzantin.

Constantin fit décorer de mosaïques un grand nombre d'églises en Orient, et notamment celle de Saint-Georges, à Thessalonique en Macédoine; la grande coupole, divisée en huit compartiments, était recouverte d'une mosaïque, que MM. Charles Texier et Popplewel Pullan décrivent ainsi[1] : « Ce sont de riches palais construits dans le style fantastique familier aux peintres de Pompéi; des portiques ornés de colonnes resplendissantes de pierreries; des pavillons fermés par des rideaux de pampre flottant au gré des vents, ou retenus par des torsades; des arcades sans nombre avec des frises décorées de dauphins, d'oiseaux et de palmettes; les modillons et les palmettes soutiennent des corniches d'azur et d'émeraude. Au centre de chacune de ces compositions est un édicule octogone ou circulaire, entouré de colonnes et couvert par une coupole; des rideaux en cachent l'enceinte aux regards et ses abords sont défendus par des barrières. Une lampe suspendue à la voûte indique son caractère religieux. C'est le nouveau tabernacle ou Sanctus Sanctorum des

1. Ch. Texier et Popplewel Pullan, *L'Architecture byzantine*. Londres, 1864.

chrétiens. Quoique la composition de l'architecture de ces tableaux soit variée, le sujet est toujours le même; il représente un petit temple au milieu d'une splendide

PORTRAIT DE FLAVIUS JULIUS JULIANUS
PROVENANT DES CATACOMBES DE CYRIAQUE.
(Bibliothèque Chigi, à Rome.)

colonnade. A droite et à gauche de chacun de ces temples sont des personnages vêtus de toges et de chlamydes, les mains levées dans l'attitude de l'adoration. »

C'est à Sainte-Sophie, dans les mosaïques du VIe siècle, que l'on pourra juger l'école grecque; mais auparavant nous avons à examiner les ouvrages du Ve siècle.

LE CINQUIÈME SIÈCLE

Les mosaïques chez les Francs. — L'Église de la Daurade a Toulouse. — L'Église Saint-Ambroise a Milan. — Rome : L'Église de Sainte-Sabine, la basilique de Sainte-Marie-Majeure, la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, l'Oratoire de saint Jean l'Évangéliste a Saint-Jean-de-Latran. — Ravenne : le Mausolée de Galla Placidia, le Baptistère des Orthodoxes, la chapelle du palais épiscopal, l'Église de Saint-Jean-l'Évangéliste.

Les historiens signalent dans notre pays quelques mosaïques du ve siècle; aucun dessin n'a survécu à la destruction de ces ouvrages. Fortunat de Poitiers chante dans ses poésies les mosaïques dont l'évêque Félix décora l'église des apôtres Pierre et Paul, à Nantes; elles représentaient des épisodes de la vie de saint Hilaire et de saint Féréol; Grégoire de Tours avait fait mettre des mosaïques à l'église de Saint-Martin de sa ville épiscopale; il complimente l'évêque Numatius des autels en mosaïque de la cathédrale de Clermont. Dom

Martin[1] entre dans des détails très précis sur la mosaïque du sanctuaire de la Daurade, à Toulouse; tout le massif du mur était couvert d'un fond d'or, d'où sans doute le nom de Daurade, sur lequel se détachaient le Christ, les Apôtres, les Évangélistes, les saints Gabriel, Raphaël, Huriel, les patriarches, des écussons, des ornements, des figures d'animaux et des « pièces tirées de la mécanique ». La mosaïque, selon l'historien, était l'ouvrage des Visigoths, qui « voulurent, par cet ornement étranger, effacer la première beauté du temple »; les piliers entre les niches du chœur et les colonnes étaient aussi, sauf sur les chapiteaux et les bases, entièrement recouverts de mosaïques; ce qui forme, avec les colonnes de Pompéi et les piliers de Saint-Marc de Venise, les seuls exemples cités et réels de ce genre de revêtement.

En Italie, les cathédrales de Novare et d'Aoste sont pavées de mosaïques imitées de l'antique, et la chapelle Saint-Satyre, de l'église Saint-Ambroise de Milan, s'enrichit d'une belle composition dans le sentiment de l'antiquité : la figure en buste de saint Victor est entourée de branches et d'épis; il est vêtu en Romain, ainsi que plusieurs saints dessinés sur le mur. Mais c'est à Rome et à Ravenne surtout que se manifeste le goût de la mosaïque, très prononcé alors.

A Rome, nous trouvons l'église Sainte-Sabine, l'Arc triomphal et la nef de la basilique Sainte-Marie-Majeure, l'arc triomphal de Saint-Paul-hors-les-Murs et l'oratoire de Saint-Jean-l'Évangéliste. De la déco-

1. Dom Martin, *La Religion des Gaulois*, t. Ier, Paris, 1737.

ration de Sainte-Sabine, il ne reste qu'une inscription sur fond bleu et deux femmes sur champ d'or, représentant l'Église des Gentils et l'Église des Circoncis, excellentes d'attitude et drapées à la façon des fresques antiques. On désigne sous le nom d'arc triomphal le grand arc placé en avant de l'abside. Celui de Sainte-Marie-Majeure fut décoré, sous le pontificat de Sixte III (432-440)[1], de mosaïques qui montrent : l'Annonciation, la Présentation au temple, l'Adoration des Rois, la Dispute de Jésus et des docteurs, le Massacre des Innocents ; au milieu de l'arc est un trône dans un médaillon surmonté de la croix et accoté des apôtres Pierre et Paul ; les villes de Bethléem et de Jérusalem, lieux de la naissance et de la mort du Christ, terminent la zone inférieure. Les attiques de la nef de l'église sont couverts de trente-six tableaux, dont sept ont été remplacés par des peintures au XVIe siècle ; c'est une suite de l'Ancien Testament, assez confuse ; les personnages sont habillés et armés comme les Romains ; ils sont courts et trapus et ressemblent aux soldats de la colonne Trajane. La basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs a été détruite en 1823 par un incendie. Léon XII entreprit de la faire reconstruire, et l'atelier de mosaïque du Vatican fut naturellement chargé des travaux de sa spécialité ; l'arc triomphal, dit de Galla Placidia, a été ainsi revêtu d'une mosaïque qui n'est que la reproduction de celle du Ve siècle, commandée par le pape Léon Ier (440-461). Des nuages qui recouvrent le haut de

1. Les dates indiquent pour les papes l'année de leur élévation au pontificat et celle de leur mort ; pour les autres personnes, les années de la naissance et de la mort.

l'arc sortent les quatre attributs évangéliques : le bœuf de saint Luc, l'ange de saint Mathieu, le lion de saint Marc et l'aigle de saint Jean ; ils dominent la figure du Christ en buste ; deux anges, le bâton à la main, sont à ses côtés et, à la même hauteur, les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, par groupes de douze, « se prosternent et jettent leurs couronnes », selon le texte de saint Jean ; les apôtres Pierre et Paul se tiennent plus bas. Cette mosaïque était déjà en mauvais état au XVIIe siècle ; le travail moderne est médiocre et ne permet pas de juger l'ancienne facture, mais nous avons eu la bonne fortune d'estamper, sur un fragment de la mosaïque originale préservé de l'incendie, la tête de l'ange placé à la droite du Christ ; l'examen de ce morceau nous autorise à penser que la mosaïque était d'une très bonne exécution technique et que les figures avaient de l'analogie avec les orantes des catacombes. La voûte de l'oratoire de Saint-Jean-l'Évangéliste n'est plus dans la même donnée ; toute la décoration est symbolique : au centre, l'agneau dans un cercle de fleurs, puis des rinceaux, des guirlandes, des vases de fruits et des couples d'oiseaux. La perdrix représente la terre ; le canard, l'eau ; le pigeon, l'air ; le perroquet, le feu ; l'agneau, le Christ. L'usage de montrer le Christ sous la forme d'un agneau était général chez les premiers artistes chrétiens ; il fut interdit par le concile Quinisexte, tenu à Constantinople en 692, qui ordonna de substituer aux allégories les scènes vraies de la Passion. La charmante décoration de l'oratoire de Saint-Jean a été exécutée sous le pontificat de Hilaire (461-467).

Mais c'est à Ravenne qu'il faut admirer les plus

importants ouvrages de l'époque; les monuments, moins vastes que ceux de Rome, sont plus intimes et mieux

TÊTE D'ANGE.

(Basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, ve siècle.)
Dessin d'après l'estampage.

conservés, malgré d'incessants changements dans l'état politique de la province. Après l'abandon de Rome

en 402, Honorius transporta à Ravenne le siège de l'Empire et, en 425, l'impératrice Galla Placidia, veuve de Constantin II, y établit sa résidence pour gouverner l'empire d'Occident, par délégation de son fils l'empereur Valentinien III; c'est à la protection de cette princesse éclairée et amie des arts que Ravenne est redevable du Baptistère des orthodoxes, du mausolée de Galla Placidia et de la chapelle de l'archevêché. Le mausolée, construit vers 440 et placé sous le vocable de saint Nazaire et de saint Celse, mérite une description spéciale : la chapelle, de petite dimension, est en forme de croix latine ; elle abrite encore les tombeaux de Galla Placidia, de Constance son mari et d'Honorius son frère ; la coupole, les voûtes et les arcs sont entièrement recouverts de mosaïques. La voûte centrale est ornée d'une croix et sur les ceintures des arcs alternent de grandes rosaces de dessins différents, et de larges rinceaux ; les murs des fonds montrent d'intéressantes compositions : l'une représente le bon Pasteur entouré de ses brebis ; l'autre, le Christ, la croix sur l'épaule et un livre ouvert à la main ; devant lui, un feu très violent chauffe un gril, et plus loin, une armoire ouverte laisse voir sur ses rayons les livres sacrés ; la décoration de l'autre arc, purement ornementale, est formée de grands rinceaux que traversent des cerfs aux bois solidement branchés. Les quatre arcs de cercle, sur lesquels s'appuie la coupole, sont percés de fenêtres flanquées de personnages qui tiennent d'une main un volume et font de l'autre un geste d'orateur ; le dessous des fenêtres est rempli par la petite composition, déjà connue, des colombes qui boivent et se mirent sur le bord

d'un vase. Dans cet ensemble si complet, le dessin est sans dureté; les personnages, vêtus en Romains, sont drapés avec générosité; les colombes et les cerfs sont absolument copiés sur les antiques; la coloration générale est harmonieuse; tous les fonds, sans exception, sont bleus; la croix est en or; les ornements et les rinceaux sont en or ou en vert; les vêtements, blancs; les terrains, d'un jaune verdâtre, se dégradent insensiblement dans le bleu des fonds. L'harmonie est extrême; le fond bleu, relevé par les ors, est d'une grande distinction; rien n'est triste dans ce mausolée, qu'on pourrait trouver, sans étonnement, parmi les élégants tombeaux de la voie Appienne. Il semble que le monument de Galla Placidia ait été transmis à la postérité pour montrer le point de rencontre gracieux de l'art décoratif antique et de l'art chrétien. La mosaïque du baptistère des orthodoxes, église de Saint-Jean-Baptiste, est peut-être de quelques années antérieure à celles du mausolée de Galla Placidia; le baptistère avait été construit par l'évêque Ursus à la fin du IVe siècle, mais il fut réédifié par Néon vers 430; sa coupole octogone représente le baptême du Christ au centre, les douze apôtres dans la section suivante, et des petits monuments, trônes, autels, tables, dans la partie inférieure; sauf celui du cercle central, tous les autres fonds sont bleus. La chapelle du palais épiscopal a subi de nombreuses restaurations, et quelques figures, notamment celle de la Vierge, nous paraissent être de plusieurs siècles postérieures aux médaillons des apôtres, des saints et des très beaux anges du plafond, qui forment la décoration principale de l'oratoire. Nous avons aussi constaté qu'un certain

nombre de médaillons avaient été mis en couleur pour remplacer les mosaïques tombées; ces additions et ces retouches ne permettent pas d'accorder à la chapelle autant d'attention qu'au baptistère et au mausolée. L'église de Saint-Jean-l'Évangéliste était aussi décorée de mosaïques qui représentaient la tempête essuyée par Galla Placidia pendant un voyage à Constantinople; quelques fragments de cette œuvre votive sont dans la chapelle de l'église.

Le style des mosaïques du ve siècle, à Rome et surtout à Ravenne, se ressent encore, jusque dans les détails, de l'influence antique; il n'arrive plus, sans doute, à la hauteur des admirables figures de l'abside de Sainte-Pudentienne, mais le dessin reste souple, la composition bien ordonnée, la coloration calme; ce sont principalement les motifs d'ornement qui appartiennent à l'antiquité, comme nous l'avons fait remarquer au cours des descriptions.

LE SIXIÈME SIÈCLE

L'Époque de Justinien : Sainte-Sophie a Constantinople, Sainte-Sophie a Thessalonique. — Ravenne : Le Baptistère des Ariens, l'Église Saint-Apollinaire-Nuovo, l'Église Saint-Vital, l'Église Saint-Apollinaire-in-classe. — Rome : l'Église des Saints-Cosme et-Damien, la basilique de Saint-Laurent. — l'Église des Saints-Apôtres a Paris.

Les mosaïques abondent au vi^e siècle. En Orient, les plus importantes sont dans la mosquée de Sainte-Sophie. La basilique, incendiée en 533, fut aussitôt reconstruite, sur un plan nouveau, par les architectes Anthémius et Isidore, qui commandaient à dix mille ouvriers; les travaux furent conduits avec une telle activité que Justinien put inaugurer le monument dès 559. Le plan forme un carré central que recouvre une coupole sur pendentifs et qu'accompagnent, dans le sens longitudinal, deux hémicycles percés chacun de trois arcades; deux étages de galeries règnent dans toute la longueur de l'édifice; l'intérieur était entièrement recouvert de plaques de marbre et de mosaïques sur fond d'or. Les mosaïques sont depuis longtemps cachées

sous une couche de badigeon ; mais M. de Salzenberg[1] a pu en copier quelques-unes en 1847, pendant les travaux commandés par le sultan. Les dimensions de ce livre nous interdisent d'analyser tous les dessins ainsi relevés ; nous nous bornons à un aperçu général. Au sommet de la coupole, le Christ, assis sur un trône, bénit à la manière grecque[2]; les apôtres, vêtus de blanc, sont rangés au-dessous de lui, et dans les angles se pressent les gens du peuple; sur le fond du sanctuaire, Marie, également assise sur un trône, tient entre ses genoux l'enfant debout; dans les niches figurées sous les croisées, se voyaient des martyrs et des évêques, et au-dessus, sur les piliers, se tenaient les prophètes; les petites coupoles étaient décorées de sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament et le mur du narthex, d'une composition montrant, sur un trône, le Christ nimbé en circonférence à croisillons. Justinien, le diadème en tête, est prosterné à ses pieds, et sur l'or du fond se détachent en médaillons les portraits de la Vierge et de saint Michel. Toutes ces figures sont-elles du VIe siècle? Le doute est permis, car de récentes études, faites à

1. M. W. von Salzenberg, *Alt Christliche Baudenkmale von Konstantinople,* Berlin, 1854.

2. La bénédiction est latine ou grecque : à la manière latine, elle se fait avec les trois premiers doigts ouverts, l'annulaire et le petit doigt étant fermés. La façon grecque consiste théoriquement à croiser le pouce avec le quatrième doigt, de façon que l'index reste ouvert et que le troisième doigt ainsi que le petit soient courbés, ces divers mouvements devant former le monogramme du Christ; mais, en fait, la bénédiction grecque est souvent représentée plus simplement : le pouce touche le quatrième doigt, les deux premiers sont levés à moitié et le petit est couché.

LE PORTRAIT DE JUSTINIEN.

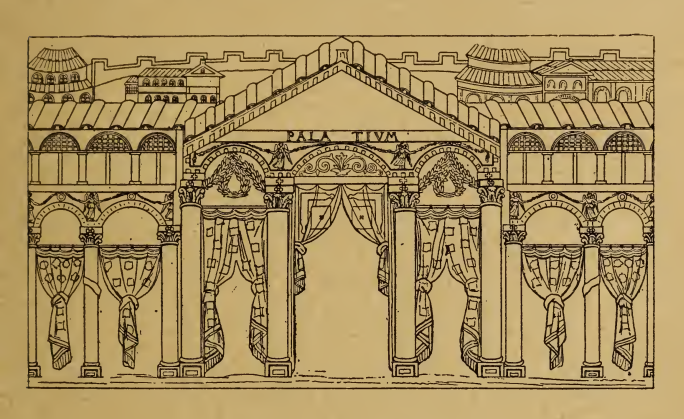
(Église Saint-Apollinaire-Nuovo, à Ravenne, VIe siècle.)

l'aide des textes, semblent prouver que quelques-unes sont postérieures. A en juger par le livre de M. de Salzenberg, le dessin est correct, les compositions sont simples, les attitudes sans affectation, la coloration est douce, les visages sont beaux; les costumes, coupés à l'antique, sont ornés suivant la qualité de la personne, mais toujours avec sobriété; le Christ est drapé dans un manteau blanc qui recouvre une robe de même couleur rehaussée de bandes d'or; la Vierge est vêtue de bleu, les apôtres et les anges de blanc et les prophètes de couleurs variées; les lumières sont marquées de tons un peu plus accentués ou de traits en argent; les plis et les ombres sont indiqués par des valeurs tendres de vert et de bleu. Les artistes se sont attachés à appliquer à la représentation des scènes les principes puisés dans l'étude de l'antique et de la nature; ils ont donné à la mosaïque une grandeur et une harmonie pénétrantes, dignes de la religion dont ils avaient à célébrer le triomphe. Justinien fit aussi bâtir et décorer à Thessalonique une église sous le vocable de Sainte-Sophie; l'édifice n'a été converti en mosquée que vers la fin du XVIe siècle, et une partie de la mosaïque fut alors cachée; au centre de la coupole, le Christ s'élève vers le ciel; sur le pourtour figurent des anges, les apôtres et la Vierge, les mains levées comme les orantes des catacombes. L'empereur fit aussi orner les palais de sa capitale et représenter en mosaïque les exploits de ses armées.

A Ravenne, l'activité ne fut pas moindre, malgré les changements de régime. En 476, la ville avait été conquise par Odoacre, chef des Hérules. Dix-sept ans

plus tard, en 493, elle fut prise par Théodoric le Grand, roi des Ostrogoths; ses successeurs y résidèrent jusqu'au jour où le général de Justinien, Bélisaire, s'empara de la place par surprise dans les derniers mois de l'année 539. Lorsque Narsès eut définitivement mis fin à la domination des Goths, en 552, Ravenne devint le siège de l'exarque ou lieutenant de l'empereur d'Orient.

finally



LE PALAIS DE THÉODORIC.

(Église Saint-Apollinaire-Nuovo, à Ravenne, VIe siècle.)

Quatre monuments décorés de mosaïques du VIe siècle subsistent encore, ce sont : l'église Sainte-Marie-en-Cosmédin, ou baptistère des Goths ariens, bâtie vers le commencement du siècle; l'église Saint-Apollinaire-Nuovo, construite à la même époque pour l'usage arien sous le vocable de saint Martin, puis consacrée au culte catholique par Agnellus, qui fut évêque de 553à 5 66; Saint-Vital, fondée par Ecclésius, dont l'épiscopat dura

de 524 à 534, et consacrée en 547; Saint-Apollinaire-in-Classe, commencée en 534 et remise au culte en 549; ces deux dernières basiliques furent construites par Julianus Argentarius et dédiées par l'archevêque Maximianus. Le baptistère des ariens, ou église Sainte-Marie-en-Cosmédin, n'a pas coûté grand effort aux Goths qui l'ont fait élever; la mosaïque de la coupole n'est qu'une pauvre répétition de la composition du baptistère des orthodoxes. On a remarqué par les dates que Saint-Apollinaire-Nuovo, Saint-Vital et Saint-Apollinaire-in-Classe ont été fondées pendant l'occupation étrangère, et dédiées sous Justinien; mais une église peut être dédiée sans que sa décoration intérieure soit complète ou même longtemps après son achèvement, de sorte qu'il ne nous paraît pas logique de classer les mosaïques par règne; leur style n'autorise pas davantage une semblable division; en vérité, tous ces ouvrages forment un ensemble qui ne se ressent ni des Goths ni des Grecs, et qui est la suite naturelle des ouvrages du siècle préeédent.

Saint-Apollinaire-Nuovo est une longue basilique à deux rangs de colonnes; les côtés de la nef sont divisés en hauteur en trois sections remplies de mosaïques; la première représente une procession de vingt-cinq personnages qui sortent du palais de Théodoric et s'avancent vers le Christ assis sur un trône enrichi de pierreries; en face, les hommes sont remplacés par des vierges et le Christ par Marie; la seconde section est coupée par les fenêtres, entre lesquelles sont placés des apôtres; enfin, dans la partie du haut sont incrustés une série de tableaux des divers épisodes de la vie du Christ. L'un

d'eux, le Baiser de Judas, fait songer à l'Arena de Padoue; Giotto a marqué la figure du traître du trait que le mosaïste inconnu de Ravenne avait trouvé près de huit siècles auparavant. Le Christ de Saint-Apollinaire-Nuovo appartient à l'iconographie chrétienne. Il est assis en

LE BAISER DE JUDAS.
(Église Saint-Apollinaire-Nuovo, à Ravenne, VIe siècle.)

roi sur un trône orné de pierres précieuses; d'une main, il tient un sceptre; de l'autre, il bénit à la façon grecque. Les anges, à ses côtés, sont debout comme des gardes du corps; sa robe est pourpre, couleur de la dignité souveraine.

Saint-Vital, bâtie dans la forme de Sainte-Sophie, est un octogone voûté terminé par une abside; la

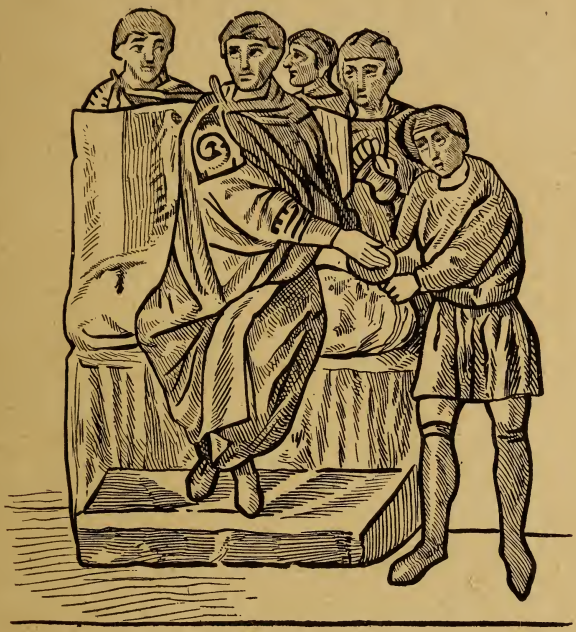
coupole, les arcs, les parois verticales du bas sont revêtus de mosaïques dont les compositions, toujours merveilleusement adaptées à l'architecture, comprennent plus de cent personnages isolés ou groupés en tableaux; la description en serait trop longue et ne pourrait, du reste, donner une idée, même approximative, de la splendeur du décor; il faut néanmoins signaler les cortèges de l'empereur Justinien et de l'impératrice Théodora[1], qui président à la dédicace de la basilique, accompagnés des dignitaires et des grands officiers de la couronne. Le Christ de l'abside est célèbre dans l'histoire figurée de Dieu. Il est représenté à seize ou dix-huit ans au plus, sans barbe; ses longs cheveux ondés sont séparés sur le front par la raie médiane et relevés en bandeau sur la nuque; à ses côtés, deux anges lui présentent saint Ecclésius et saint Vital, auxquels le Christ tend une couronne[2].

L'aspect intérieur de la basilique Saint-Apollinaire-in-Classe située hors des murs, est non moins grandiose et magnifique; la tribune de l'abside et le grand arc montrent le Christ entouré des animaux évangéliques, les archanges Gabriel et Michel tenant le labarum, étendard impérial adopté depuis Constantin et que des officiers portaient devant l'empereur, saint Apollinaire, le patron de l'Église, la Transfiguration, la consécration de la basilique par Maximianus et Melchisédech à table. Les mosaïques ont subi beaucoup de restaurations; on remarque dans les orne-

1. La gravure de la page 63 représente le cortège de l'impératrice.

2. Voir le déssin page 65.

ments une application assez fréquente de smaltes à fond d'argent. Ravenne possédait encore d'autres mosaïques. Celles de l'église Saint-Michel-in-Affrisco



PONCE-PILATE

(Eglise Saint-Apollinaire-Nuovo, à Ravenne, VIe siècle.)

sont, depuis 1847, à Berlin, renfermées dans des caisses; d'autres avaient peut-être été expédiées sur le Nord dès le VIIIe siècle; ce sont sans doute celles qui décoraient la façade et la tribune du triclinium du palais construit[1]

1. Nous reproduisons la façade de ce palais d'après la mosaïque de Saint-Apollinaire-Nuovo, page 57.

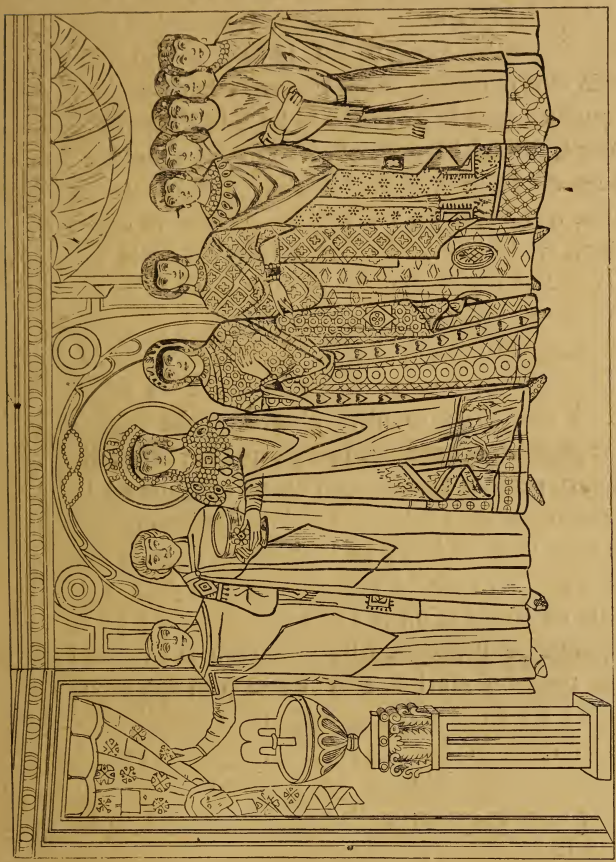
par Théodoric, qui avait aussi fait mettre son portrait en mosaïque dans le Forum de Naples. Dans un excès de reconnaissance, le pape Adrien Ier (772-795) autorisa Charlemagne à enlever de Ravenne les marbres et les mosaïques. Le fait n'est pas douteux; Baronius et Dom Bouquet, écrivains du XVIe et du XVIIIe siècle, citent les

LA FIGURE DE SAINT APOLLINAIRE.
(Église Saint-Apollinaire-in-Classe, à Ravenne, VIe siècle.)

lettres du pape « Musiva et marmorea urbis Ravennæ tam in templis quam in parietibus et stratis, tam marmora quamque musivum cæteraque exempla de eodem palatio vobis concedimus auferenda. » Charlemagne usa sans scrupule de cette étrange et barbare concession; il fit gratter les mosaïques et les expédia comme matériaux de construction, pour décorer à peu de frais la chapelle de son palais d'Aix.

Les noms des mosaïstes de Ravenne sont généralement oubliés; il en est quelques-uns néanmoins que l'érudition a signalés, ce seraient : Cuserius ou Euserius, Paulus, Janus ou Statius, Stephanus? On sait

aussi que Théodoric fit venir de Rome des ouvriers,



LE CORTÈGE DE L'IMPÉRATRICE THÉODORA.
(Eglise Saint-Vital, à Ravenne, VIe siècle.)

mais ces détails seraient-ils ignorés que le caractère des ouvrages est là pour démontrer l'influence latine. Comme celui des ouvrages similaires du siècle précédent,

le caractère des mosaïques est noble et distingué, il a même gagné en valeur; l'étude de la nature se manifeste dans les nus et les attitudes; l'expression n'est pas conventionnelle, mais vraie; le mouvement rend la pensée sans emphase. Nous trouvons le témoignage de ces qualités dans le Baiser de Judas [1], la Femme hémorrhoïsse [2], Ponce-Pilate [3], que nous détachons des mosaïques de Saint-Apollinaire-Nuovo; à la vue de ces figures, qui datent de Théodoric, on peut se croire au lendemain de l'antiquité ou à l'aurore de la renaissance italienne, dont plus de sept cents années nous séparent encore.

Lorsque le regard, ébloui des magnificences de Ravenne, envisage les mosaïques de Rome du VIe siècle, il reste stupéfait; ce n'est plus la même contrée, le même pays, c'est un autre monde qui se révèle; il faut un effort pour se souvenir qu'on est toujours en Italie. La mosaïque de l'église des Saints-Cosme-et-Damien, faite sous le pape Félix IV (526-530) « dans la ville de Rome, au lieu nommé Voie-Sacrée, près du temple de la ville de Rome », dit le Liber pontificalis, est l'œuvre marquante de l'époque. Elle recouvrait le haut de l'arc et les tympans ainsi que la voûte hémisphérique de l'abside; les parties extrêmes de l'arc ont disparu, le reste subsiste. Au haut de l'arc, un agneau est placé sur un trône surmonté d'une croix et entouré de candélabres; quatre anges paraissent en garder l'approche, et, sur la même ligne, deux des figures évangéliques,

1. Voir page 59.
2. Voir page 70.
3. Voir page 61.

l'ange de Mathieu et l'aigle de Jean, sortent des nuages. Les autres emblêmes, ainsi que les vingt-quatre vieil-

LE CHRIST.
(Église Saint-Vital, à Ravenne, VIe siècle.)

lards, n'existent plus, car la décoration interprétait l'une des visions de saint Jean : « Je regardai et je vis au

milieu du trône et des quatre animaux et au milieu des vieillards un agneau comme égorgé. » Dans la tribune à fond bleu de l'abside, le Christ, très grand, est debout sur un fond de nuages; le bras droit est levé, la main ouverte; le bras gauche, que recouvre le manteau, tient un volumen roulé; Pierre et Paul lui présentent les deux médecins de la Médie, Cosme et Damien, martyrs de leur foi [1]; aux extrémités sont le pape Félix et saint Théodore. Le portrait du pape a son histoire. Félix IV construisit l'église à la place d'un ancien temple dont l'intérieur subsiste toujours et se fit représenter dans la composition, ce qui est devenu depuis d'un usage fréquent. Au XVIe siècle, sous Grégoire XIII, le portrait fut remplacé par le visage en peinture de Grégoire le Grand. C'est ainsi que faisaient les édiles des villes romaines dont le budget était restreint; ne pouvant élever une statue à chaque empereur, ils se contentaient de faire exécuter une nouvelle tête pour la placer sur la statue décapitée du précédent César. Plus respectueux que Grégoire XIII, le pape Alexandre VII fit remettre le portrait de Félix en mosaïque, mais il est dans le style de la seconde moitié du XVIIe siècle et contraste singulièrement avec les autres visages. Les personnages sont tous vus de face; les apôtres indiquent le Christ d'une main et appuient l'autre sur l'épaule des médecins, qui sont en action de marche et présentent la couronne des martyrs. Le Christ est dans un plan surélevé, et d'une taille beaucoup plus grande que celle des apôtres, qui eux-mêmes sont de plus haute stature que

1. Le dessin de la page 67 reproduit le groupe formé par saint Paul et Damien.

Cosme et Damien. La figure du Christ est encadrée de longs cheveux ondés et d'une forte barbe. Les autres

SAINT PAUL ET DAMIEN.

(Église des Saints-Cosme-et-Damien à Rome, VIe siècle.)

visages sont barbus aussi, ceux de Paul et des médecins se ressemblent, Pierre est plus âgé. Les vêtements sont

romains, mais les physionomies, sauf peut-être celle de Pierre, ne le sont pas; elles sont dures, sévères, anguleuses. Les corps sont conformés pour la marche et le combat, ils n'ont rien d'ascétique; ce sont des hommes étranges, qui n'offrent aucun rapport ni avec les catacombes, ni avec les nobles personnages de Sainte-Pudentienne, ni avec ceux de Saint-Paul-hors-les-Murs, de Sainte-Sophie et de Ravenne; ils sont nouveaux venus dans l'humanité figurée. D'où sortent-ils donc? Des régions du Nord. En 493, Théodoric s'était proclamé roi d'Italie; vers la fin du siècle, il était venu à Rome; le sénat et le peuple lui avaient fait une magnifique ovation; le prince et ses successeurs prirent les monuments de l'antiquité sous leur haute protection, en défendant de les détruire, en nommant des architectes pour leur conservation et en ouvrant de larges crédits pour leur entretien. Les édifices publics furent aussi l'objet de leur sollicitude; ils leur affectèrent les revenus des douanes du port de Lucrin. On comprend dès lors que, dans de pareilles conditions, les mosaïstes des Saints-Cosme-et-Damien aient pris pour modèles les types de cette race des Goths qui venaient de rendre un dernier éclat à Rome expirante. Nous avons dû insister sur le caractère de la mosaïque du pape Félix IV, car elle va devenir le point de départ d'un style qui se maintiendra à Rome en dégénérant pendant plus de trois siècles. C'est un style nouveau; il résulte non point de l'art des Barbares, ils n'en avaient pas, mais de leur influence physique, greffée sur un vieux fonds romain; le sujet est neuf également : pour la première fois se manifeste la pensée d'une présentation officielle de divers

personnages faite au maître par ses disciples ; le motif sera repris bien souvent, mais il fera regretter l'original, car, malgré ses imperfections, la mosaïque des Saints-Cosme-et-Damien respire une grandeur et une dignité qui laissent une trace profonde dans l'esprit.

« Il (le pape Pélage II) fit sur le corps du bienheureux Laurent, martyr, une basilique qu'il éleva depuis les fondements. » Ainsi s'exprime le Liber pontificalis sur la basilique de Saint-Laurent-hors-les-Murs, primitivement édifiée par Constantin. Par suite d'un changement dans l'orientation de l'église, l'arc triomphal tient sa façade, non plus du côté de l'entrée, mais vers l'abside. La décoration représente le Christ assis sur le globe : à droite et à gauche sont Pierre, Laurent, Pélage, Paul, Étienne, Hippolyte et les villes de Jérusalem et Bethléem. La mosaïque ayant été plusieurs fois restaurée, il est difficile de déterminer le caractère qu'elle avait du temps de Pélage II (577-590). A cet ouvrage, à la tribune des Saints-Cosme-et-Damien, à quelques travaux d'ornement sur la façade de Saint-Pierre ordonnés par le pape Symmaque (498-514), se bornent les mosaïques de Rome au VIe siècle ; elles ont été faites à une époque relativement calme, au cours de cette longue période d'années pendant laquelle la ville fut tant de fois assiégée, prise, reperdue et reconquise par les armées du Nord et les troupes impériales. Un long abattement va suivre ces convulsions.

Le VIe siècle vit s'élever à Paris une église sur la hauteur, nommée par les Romains *mons Locutitius*, que couronne aujourd'hui le Panthéon. Clovis la dédia aux apôtres Pierre et Paul, mais elle ne fut achevée qu'après

sa mort et par les soins de sa femme Clotilde. Le monument fut saccagé à plusieurs reprises et reconstruit au XIIe siècle par Étienne de Tournai, qui s'exprime ainsi : « Cette église, bâtie par l'œuvre et les deniers du roi, était peinte et ornée de mosaïques intérieurement et extérieurement, comme les restes le prouvent encore aujourd'hui » ; la décoration des portiques comprenait, paraît-il, les images des patriarches, des prophètes et des apôtres. Malheureusement, on ne sait rien de plus sur ces ouvrages, dont l'existence est curieuse à signaler.

LA FEMME HÉMORRHOÏSSE.

Eglise Saint-Apollinaire-Nuovo, à Ravenne, VIe siècle.)

LE SEPTIÈME SIÈCLE

Rome : l'Église de Sainte-Agnès, l'Oratoire de Saint Venance, l'Église de Saint-Pierre-aux-Liens, la basilique de Saint-Pierre, l'Église de Sainte-Constance. — La Mosaïque de Sour.

La condition de Rome au commencement du VIIe siècle était déplorable; la misère était à son comble, la ville se dépeuplait, la campagne était déserte; cette situation, qui devait durer longtemps, n'était certes pas favorable au développement des arts, et cependant les papes firent exécuter quelques mosaïques. A Sainte-Agnès, Honorius (625-640) décore la tribune de l'abside; la sainte, vêtue à la grecque et couronnée par la main céleste, est escortée par les papes Honorius et Symmaque; une inscription en or sur fond bleu vante l'éclat de la mosaïque. « Des métaux taillés produisent une peinture d'or et la lumière du jour y semble comprise et renfermée. On croirait que l'aurore, rassemblant les nuages à des sources liquides, brûle et répand la vie sur les campagnes...[1] » Dans l'oratoire de Saint-

1. Extrait des inscriptions.

Venance, à Saint-Jean-de-Latran, Jean IV (640-642) « a formé un ouvrage dont l'éclat métallique brille à l'égal des eaux sacrées... », en l'honneur des martyrs de la persécution de Dèce ; Anastase, Aster, Tell, Paulinien, Maur, Septime, Antiochien et Gaien occupent, avec les animaux évangéliques et les villes saintes, les tympans et le haut de l'arcade ; dans la voûte est l'image en buste du Christ, et au-dessous Marie ayant à sa droite les saints Paul, Jean Évangéliste, Venance, le pape Jean IV, et à sa gauche les saints Pierre, Jean-Baptiste, Domnio et le pape Théodore Ier, successeur de Jean IV. A Saint-Étienne, sur le Cœlius, les deux martyrs Prime et Félicien sont figurés au-dessous de la figure du Christ. Sur un autel de Saint-Pierre-aux-Liens, le portrait en pied de saint Sébastien fut érigé à la suite de la peste de 680. Les papes ne pouvaient négliger la basilique de Saint-Pierre ; Séverin, en 640, et Sergius Ier (687-701), firent décorer et réparer l'abside et l'atrium du temple ; ces mosaïques ont disparu avec l'ancien édifice. Les petites absides latérales de l'église Sainte-Constance, sur la voie Nomentane, ont donné lieu à de très intéressantes discussions ; les savants les attribuent au IVe, au VIIe, au IXe et même au XIIIe siècle ; en jugeant d'après la pénible impression qu'elles nous ont produite, nous les laissons au VIIe ; l'une représente le Christ assis sur le globe et donnant une clef à l'apôtre Pierre ; dans l'autre, le Christ bénit, et les apôtres Thomas et Philippe s'inclinent vers lui ; les deux sujets sont encadrés des palmiers de la Judée. Les mosaïques que nous venons de mentionner sont, à quelques figures près, d'une pauvreté de dessin et de composition qui

accuse la marche progressive de la décadence ; nous étudierons leur caractère avec celui des ouvrages des deux siècles suivants.

En dehors de l'Italie, on trouve signalées dans les chroniqueurs les mosaïques que l'évêque Syagrius fit exécuter à Autun, et celles dont Didier, évêque d'Auxerre, décora l'abside de la cathédrale Saint-Étienne. En Orient, il y eut sans doute des travaux dans la première moitié du VIIe siècle, mais les historiens les ont passés sous silence; la belle mosaïque trouvée en 1860 par M. Renan, pendant sa mission de Phénicie, à Sour, sur l'emplacement de l'ancienne Tyr, prouve que les traditions de l'antiquité n'étaient pas encore complètement éteintes : l'ouvrage formait un pavement d'église de 14^m,32 de long, sur 10^m,42 de large ; le temple a été consacré en 653, mais la décoration peut être antérieure. « La mosaïque, dit M. Renan [1], mérite tous les soins par la beauté de son dessin, la merveilleuse richesse de ses couleurs, la délicatesse infinie de son plan et les charmants détails qu'elle renferme. Si l'exécution est restée parfois un peu au-dessous des intentions du dessinateur, on le regrette à peine, tant l'ensemble séduit et tant les sujets intéressent. Elle offre, comme l'église elle-même, trois travées. Celle du milieu, un peu plus courte que les deux autres, comprend l'inscription qui était placée au pied de l'autel, une rosace, et, faisant face à la porte, un riche enroulement de trente et un médaillons divisés et reliés entre eux par des rinceaux ornés de feuillages

1. *Moniteur universel,* 11 juillet 1861.

et de fleurs qui s'échappent de vases situés aux quatre coins. Ces médaillons représentent des sujets de fantaisie (combats d'animaux, jeux d'enfants, représentations empruntées à la symbolique du *Physiologus*). Les deux travées latérales se composent de soixante-quatorze médaillons représentant les douze mois, les quatre saisons, les quatre vents et une série d'animaux et de fruits. Les espaces entre les piliers sont occupés par huit cadres représentant des animaux qui se poursuivent l'un l'autre ; ce sont les parties les plus achevées. Les autres parties vides sont remplies par des fleurons ou par des coupes. Toutes les parties de l'ouvrage sont reliées par des torsades d'un goût exquis. » La mosaïque de Sour appartient à l'État ; nous espérons que bientôt elle sera placée dans un de nos musées nationaux.

LE HUITIÈME SIÈCLE

Rome : la basilique de Saint-Pierre, l'Église de Saint-Théodore, le Triclinium du palais de Latran. — Le Dôme d'Aix-la-Chapelle. — Le monastère de Centula. L'Église de Germigny-des-Prés. — Les Iconoclastes.

Le VIIIe siècle n'a laissé à Rome que trois ouvrages : une image de la Vierge, avec l'enfant sur ses genoux, saint Joseph et un ange; c'est un fragment d'une plus importante composition dont Jean VII (705-708) avait fait décorer une chapelle de la basilique Saint-Pierre; il se voit depuis 1639 dans la sacristie de Sainte-Marie-in-Cosmedin. La voûte de l'abside de l'église Saint-Théodore a été revêtue, sous le pontificat d'Adrien Ier (772-795)[1], d'un Christ assis sur le globe, entouré des saints Paul, Pierre et Théodore. Enfin, Léon III (795-816) fit orner le triclinium du palais de Latran d'une mosaïque transportée sous Benoît XIV, au XVIIIe siècle, sur la place du palais; elle est plus intéressante par le sujet que par la qualité. Dans la conque est figurée l'apparition du Christ aux apôtres et sur les côtés de l'arc sont deux groupes : l'un montre le Christ

1. M. Müntz attribue cette mosaïque au VIe siècle.

assis; il tient de la main droite deux clefs et de la gauche un étendard; à genoux devant lui sont le pape Sylvestre et l'empereur Constantin; dans une action à peu près semblable, on voit en face saint Pierre, Léon III et Charlemagne. On pourrait supposer que, par sentiment de reconnaissance, Léon III ait voulu mettre Charlemagne en pendant avec l'empereur qui assura le triomphe de la religion chrétienne; à y regarder de près, il n'en est rien, car l'empereur ne représente pas Constantin le Grand, mais Constantin Copronyme, à ce moment sur le trône de Constantinople; le pape était donc un politique habile, qui savait que la fortune des armes est changeante, et chez lui la reconnaissance était tempérée par une prudente réserve. Avant de déplacer la mosaïque, on en prit un calque et, pour la refaire, on se servit d'un ancien dessin de la bibliothèque vaticane; le travail fut confié à Cristofari, chef de l'atelier pontifical de mosaïques. Malgré tous ces soins, la reproduction est des plus médiocres; c'est que déjà à cette époque, en 1743, la pratique du grand art de la mosaïque était perdue, parce que les artistes pontificaux se livraient à l'imitation des tableaux; la mosaïque fut restaurée, mais sans plus de succès, au XIXe siècle, sous la direction du baron Camuccini, peintre romain, administrateur du même atelier.

Nous avons dit, en parlant de Ravenne, que Charlemagne avait été autorisé par le pape Adrien Ier à gratter plusieurs mosaïques. Il n'est point aisé de décrire l'usage que l'empereur fit de ces matériaux dans le dôme d'Aix-la-Chapelle, le travail ayant été gravement atteint par un incendie en 1656, et, vers 1730, détruit

en totalité. Chose assez étrange, il n'existe de la mosaïque qu'un seul dessin publié par Ciampini [1] vers la fin du XVIIe siècle, et il se pourrait bien que ce dessin fût incomplet, car il ne représente que la voûte de la coupole, alors que Beeck, l'historien d'Aix-la-Chapelle, mentionne les mosaïques des parois [2]. Au sommet de la coupole, le ciel est figuré par des rayons qui portent des anges ailés; dans la zone du milieu, le Christ, nimbé en croisillons, est assis sur un trône dépourvu d'ornements : il bénit de la main droite et appuie la gauche sur un livre fermé; il est vêtu d'une longue tunique talaire et d'un manteau qui recouvre les épaules et les genoux; au bas, les vieillards de l'Apocalypse offrent leurs couronnes, ils sont debout à côté de leurs sièges; une bande étroite avec le monogramme du Christ arrête la décoration. A en juger par le dessin de Ciampini, la mosaïque paraît bien pauvre pour la chapelle palatine; la figure du Christ, posée sur un fond d'or, semé d'étoiles rouges, est insuffisante dans une voûte octogone; les vieillards ont des têtes trop grosses et des mouvements trop vifs. Rien ne prouve cependant que la décoration n'ait pas été plus complète, puisque Beeck affirmait, en 1620, que sur les murs étaient figurés des apôtres et dans les trumeaux des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament; quoi qu'il en soit, la mosaïque d'Aix ne pouvait être qu'une œuvre médiocre; le VIIIe siècle est l'un des plus détestables de la mosaïque et il n'est pas admissible que l'art, tombé à Rome au dernier degré, ait pu se relever isolément dans la vallée du Rhin.

1. Ciampini, *Vetera monumenta*, etc. Rome, 1690 et 1699.
2. Barbier de Montault. *Annales archéologiques*, 1869.

Un chroniqueur[1] cite une mosaïque qui, vers la même époque, aurait été faite au monastère de Centula, aujourd'hui Saint-Riquier-en-Ponthieu (Picardie); elle représentait la Nativité, la Passion, la Résurrection et l'Ascension; le couvent était célèbre, Charlemagne s'y rendit plusieurs fois; il fut dévasté aux IXe et Xe siècles et brûlé en 1131; aucune trace n'est restée de sa décoration.

Nous pouvons placer ici, quoiqu'elle soit postérieure de quelques années, la mosaïque de l'église de Germigny-des-Prés (Loiret). Théodulphe, évêque d'Orléans, l'un des *Missi dominici* et le poète favori de Charlemagne, était, à la fin du VIIIe siècle, abbé de Saint-Benoît-sur-Loire; il entreprit alors la construction d'une basilique à Germigny, située non loin de là. L'église fut consacrée en l'an 806; elle est classée aujourd'hui comme monument historique, tant pour son architecture qu'à cause de la mosaïque qui subsiste encore en partie dans la conque de l'abside. La décoration, plusieurs fois restaurée, représente l'arche d'alliance, sous la forme d'un coffre portatif; deux anges vêtus, ailés et nimbés d'or en disque, se tiennent sur le couvercle; deux autres anges, très grands, les ailes déployées et un bras étendu, semblent protéger l'arche d'alliance; leurs vêtements sont grisâtres comme leurs ailes, que rehaussent quelques traits d'or; au sommet de la voûte, la main symbolique sort d'un ciel étoilé; le fond de la voûte est bleu; dans la zone inférieure il est d'or; la frise du soubassement est bleue, elle porte une inscrip-

1. Anscherus abbas centul. *Vita Angilberti.*

L'ÉGLISE DE GERMIGNY-DES-PRÉS (LOIRET).

Dessin de M. Lisch.

tion en cubes d'argent. Au-dessous de la voussure règne une colonnade dont le fond était décoré de fleurs ornemanisées, également en mosaïque; l'inscription est en partie brisée, mais nous pouvons la rétablir au moyen d'un texte [1] :

1re ligne : ORACLVM SCM ET CE.RVBIN HIC ASPICE SPECTANS ET TESTAMENTI EN MICA(*t arca*) *Dei.*

2e ligne : HAEC CELENS PRECIPVSQVE STVDENS PVLSA(*re*) *t*ONENTEM THEODVLFVM VOT(*is jungito quae s*)O TVIS.

« Regarde le saint tabernacle et les chérubins, contemple la splendeur de l'arche de Dieu et, à cette vue, songe à toucher par tes prières le maître du tonnerre, et n'oublie pas d'associer Théodulfe à tes vœux. »

Il est évident que la composition de la mosaïque est assez pauvre ; nous avons tenu néanmoins à la donner avec l'ensemble, car elle constitue une œuvre unique en notre pays [2].

L'édit de Léon l'Isaurien, rendu en 726 contre le culte des images, fut confirmé par le concile de Constantinople de 754, composé de trois cent trente-huit évêques. Il y fut décidé, à l'unanimité, que tous les symboles visibles du Christ, excepté dans l'eucharistie, sont blasphématoires; que le culte des images corrompt la foi et rétablit un usage du paganisme; qu'il faut anéantir ces monuments d'idolâtrie, et que ceux qui

1. Baluze, *Miscellanoreum,* Paris, 1678.

2. Le dessin a pour auteur M. Lisch, inspecteur général des monuments historiques.

résisteront seront passibles des peines de l'Église et des lois impériales. La réaction contre de pareils arrêts devait être tentée. L'impératrice Irène en abrogea les effets momentanément; mais, comme les actes d'un concile ne peuvent être infirmés que par une semblable assemblée, les évêques, au nombre de trois cent cinquante, furent réunis à Nicée en 787; ils déclarèrent avec la même unanimité que le culte des images est conforme aux Écritures et placèrent spécialement les mosaïques sous la protection de l'Église; néanmoins, les empereurs iconoclastes ne s'éteignirent qu'en 842, à la mort de Théophile. On ne saurait trop blâmer ces rages de destruction qui s'emparent des princes et des peuples; mais, en la matière qui nous occupe, il ne faut point exagérer les effets de l'iconoclastie. A l'avènement de Léon l'Isaurien, les travaux de mosaïque étaient généralement suspendus en Orient, par suite de l'état déplorable du Bas-Empire; toutes les anciennes mosaïques ne furent pas détruites, puisque celle de Sainte-Sophie subsiste encore et, en principe, les iconoclastes condamnaient l'adoration, mais non la reproduction de la figure humaine. L'Orient ne se soumit pas aux édits sans résistance et l'Italie se révolta; le pape refusa l'impôt, l'exarque de Ravenne fut tué et une armée grecque, envoyée par l'empereur pour prendre la ville, fut vaincue; grâce aux soldats italiens et à l'énergie des papes Grégoire II et Grégoire III, les tentatives des iconoclastes furent vaines en Italie, et les mosaïques de Ravenne et de Rome échappèrent au danger.

LE NEUVIÈME SIÈCLE

Rome : les Églises des Saints-Nérée-et-Achillée, de Sainte-Marie-de-la-Nacelle, de Sainte-Cécile, de Sainte-Praxède. — Caractère des Mosaïques de l'époque. — Constantinople : Sainte-Sophie, la nouvelle Église basilique, le Cenourgion.

Les mosaïques de Rome et de l'Italie au IXe siècle sont plus importantes par le nombre et par le développement des surfaces recouvertes que par la qualité ; en voici la nomenclature :

Saints-Nérée-et-Achillée, Rome, Léon III (795-816).

Sainte-Marie-de-la-Nacelle, Rome, Pascal Ier (817-824).

Sainte-Praxède, — —

Sainte-Cécile, — —

Saint-Pierre (partie), — —

Saint-Ambroise, Milan (835).

Sainte-Marguerite, Venise (837).

Saint-Pierre (partie), Rome, Grégoire IV (827-844).

Saint-Marc, — —

Saints-Sylvestre-et-Martin, Rome, Sergius (844-847).

Sainte-Marie-en-Transtevère [1], Rome, Benoît III (855-858).

Cathédrale, Capoue (fin du IXe siècle).

Les travaux n'ont donc pas eu d'arrêt, et jamais ils n'ont été plus mauvais. Il serait fastidieux de les analyser tous; nous nous bornerons à en décrire quelques-uns et à donner quelques extraits des inscriptions qui les accompagnent; elles font invariablement ressortir la richesse de la mosaïque, comme si, dans un sentiment inavoué, le rédacteur avait compris que c'en était le seul mérite. Sur l'arc de Saints-Nérée-et-Achillée, c'est la Transfiguration, l'Annonciation, et Marie, mère de Dieu. On lit à Sainte-Marie-de-la-Nacelle : « Il y a quelque temps que cette maison tombait en ruine; maintenant, elle brille à toujours de l'éclat varié des métaux et sa gloire resplendit telle que Phœbus dans l'univers, lorsqu'il se dégage des voiles ténébreux de l'obscure nuit.... » Sur l'arc de l'abside, le Christ est assis ayant à ses côtés des anges et des apôtres; dans la voûte à fond bleu, c'est Marie avec l'Enfant et le pape Pascal Ier, agenouillé. Au fond de l'abside bleue de Sainte-Cécile, c'est le Christ, Pierre, Paul, sainte Agathe, Valérien, sainte Cécile et, en frise de soubassement, les douze brebis sortant de Bethléem et de Jérusalem. « Cette spacieuse demeure brille de l'éclat varié des métaux dont elle est fabriquée... Celui qui l'a relevée est le grand pontife Pascal... », dit l'inscription.

L'église de Sainte-Praxède est située tout près de la

1. La plupart de ces ouvrages ont été décrits par M. Barbet de Jouy : *Les mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome*, Paris, 1857.

basilique de Sainte-Marie-Majeure. Elle n'a aucune apparence extérieure et semble se cacher dans un amas de maisons; elle est cependant l'un des édifices chrétiens les plus anciens de Rome et l'un de ceux qui marquent le plus dans les progrès naissants du christianisme. Elle fut construite au IIe siècle, sur l'emplacement de la demeure du sénateur Pudens, dont il a déjà été question au sujet de la mosaïque de Sainte-Pudentienne, placée non loin de là. Adrien Ier la rebâtit[1] et, après lui, Pascal la fit décorer. En entrant, l'œil est ébloui par l'éclat des mosaïques vivement éclairées, mais bientôt le désappointement commence. La vision de saint Jean est figurée sur l'arc triomphal : le Christ est entouré d'anges, de Marie, de sainte Praxède éponyme de l'église, des apôtres, de saint Jean-Baptiste et de deux prophètes, sans doute Isaïe et Jérémie[2], le groupe est renfermé dans l'enceinte de Jérusalem; plus bas, se presse une foule de personnes « vêtues de robes blanches et ayant des palmes à la main » selon le texte de l'Apocalypse. Le tympan de la tribune est à fond d'or entouré d'une mince bordure rouge et bleue; au sommet, l'agneau couché sur le livre saint, est placé sur un trône symétriquement entouré de sept flambeaux, de deux anges et des animaux évangéliques nimbés de bleu et ailés de brun[3], le fond est coupé de stries égales colorées en rouge, bleu et jaune

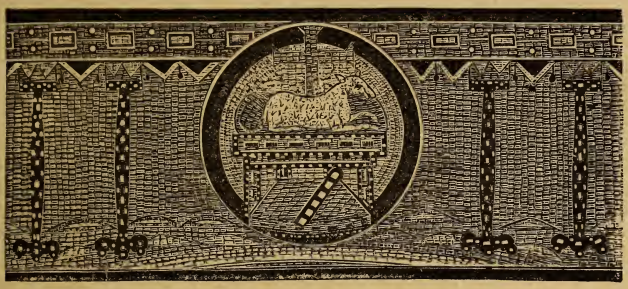
1. *Liber Pontificalis,* t. II.

2. E. Müntz, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie.* Revue archéologique.

3. Pour l'agneau, voir le dessin page 87; pour l'aigle, page 94 et pour le bœuf, page 89.

pour simuler les nuages; sur les retombées de l'arc, douze vieillards de chaque côté sont alignés par quatre; le premier rang est vu en pied, les deux autres à mi-corps; ils offrent des couronnes d'une main enveloppée dans leur manteau blanc. La voûte de l'abside est à fond bleu; dans l'axe, le Christ, très grand, revêtu d'un manteau d'or aux plis rouges, tient le bras droit levé et serre un volumen dans la main gauche: il est nimbé en disque d'or à croisillons; ses pieds nus, largement aplatis, posent sur un ciel strié comme celui de l'arc. A sa droite, Paul lui présente Praxède; plus loin se tient le pape Pascal. Le pontife est nimbé de bleu, en carré, parce qu'il est vivant; sa tunique blanche est recouverte d'une chasuble jaune rehaussée de rouge, le pallium pontifical blanc broche sur le tout; il porte dans ses bras un édicule comme restaurateur de la basilique. Après lui, la décoration est arrêtée par un palmier ornemanisé et en or; sur une branche est perché le phénix jaune nimbé en étoiles, c'est l'emblème de l'immortalité de l'âme. A gauche du Christ, on voit Pierre, Pudentienne, sœur de Praxède, un diacre et un palmier. Les saintes portent le riche vêtement d'or des impératrices d'Orient, bordé de galons de pierreries blanches; elles tiennent des couronnes d'oblation; les saints sont vêtus de robes blanches à bandes rouges et aux plis bleus; tous les personnages ont le nimbe en disque d'or uni; ils portent sur un terrain bleu clair sans autre végétation que les deux palmiers; sous les pieds du Christ, le fleuve Jourdain, et plus bas, en zone allongée, deux troupeaux de six brebis, une par une, figurent les douze apôtres; elles sont tournées vers l'agneau

nimbé. La ceinture de la voûte est ornée d'un tore de fleurs colorées, tressé sur une branche centrale et coupée en sections différentes par un ruban enroulé. La description que nous venons d'essayer pourrait donner une très fausse idée de la composition, si nous ne nous empressions d'ajouter qu'il n'est pas possible d'imaginer



L'AGNEAU SACRÉ.
(Eglise de Sainte-Praxède, à Rome, IXe siècle.)

une intention généreuse traduite avec plus d'ignorance et de barbarie. Le Christ n'a même rien d'un homme civilisé, sa figure est grossière; les têtes des deux jeunes patriciennes Praxède [3] et Pudentienne ont l'aspect des visages peints des femmes sauvages; les vieillards sont plaqués avec une symétrie presque mathématique, ils étendent des bras démesurément longs. L'ensemble est une méchante copie de la mosaïque de l'église des Saints-Cosme-et-Damien qui paraît belle en comparaison. Dans

1. Voir la figure de Praxède, page 91.

la même enceinte, l'extérieur et l'intérieur de la chapelle Saint-Zénon sont aussi recouverts de mosaïques; avec le Christ, la Vierge, Zénon, Valentin et quelques apôtres on trouve le sénateur Pudens, ses filles Praxède et Pudentienne et ses fils Novatus et Timothée; ces figures sont sensiblement meilleures que les autres dans la pose et les draperies. A l'église Saint-Marc, attenant au palais de Venise, la décoration est, à peu de variantes près, la même qu'à Sainte-Cécile et à Sainte-Praxède ; mais elle arrive au dernier degré du mauvais goût et de la décadence. Il ne reste rien des mosaïques du temps à Saints-Sylvestre-et-Martin, à Saint-Pierre, à Sainte-Marie-en-Transtevère et à Sainte-Marguerite de Venise. Celles de Saint-Ambroise de Milan et de la cathédrale de Padoue sont supérieures aux ouvrages de Rome, mais elles ne sont pas de nature à modifier l'impression générale que laisse la mosaïque de cette époque indigente.

Nous sommes arrivés à la fin du IXe siècle en Italie et nous avons passé en revue les mosaïques décoratives des trois cents années écoulées. Dès le VIe siècle, la décadence est manifeste à Rome ; elle s'accentue dans les rares ouvrages des VIIe et VIIIe, elle arrive à son apogée au IXe. Ce n'est pas sans quelque soulagement qu'on voit enfin les travaux s'arrêter; il n'était pas possible de pousser plus loin l'aberration du dessin et la pauvreté de la composition. A l'exception de quelques figures perdues qui, dans une foule grossière, ont conservé un élément de distinction relative, les types sont d'une extrême banalité, le dessin est d'une choquante incorrection, les physionomies sont lourdes et communes;

la Vierge elle-même, toujours cependant en grande vénération, est devenue laide ; tandis que ceux qui l'accompagnent sont émaciés et vêtus avec simplicité, elle est boursouflée et parée de vêtements somptueux, parce que le décorateur est impuissant à faire comprendre autrement la supériorité qu'il veut lui donner ; le Christ

LE BŒUF DE SAINT LUC.
(Église de Sainte-Praxède, à Rome, IXe siècle.)

n'est plus le doux adolescent de Ravenne, c'est un homme dur, sévère ; on comprend que bientôt ce sera le Christ vengeur : comme l'idée morale ne peut se traduire dans la physionomie, on se contente de le faire plus grand de taille que ses apôtres. La composition est banale : le principal personnage occupe le centre, et autour de lui, les autres sont rangés en ligne sur un même plan, immobiles et figés, face en avant ; c'est à peine si, plus loin, quelques groupes accusent un mou-

vement, mais alors les gestes sont désordonnés et tous semblables. Il ne reste plus qu'une chose, l'éclat des couleurs, justement vanté par les inscriptions; les fonds d'or resplendissent, les vêtements blancs sont rehaussés de rouge et de bleu, les nimbes sont colorés par opposition, sans aucun souci de l'iconographie; les nuages sont intenses et vifs; les mosaïstes n'ont plus que le sentiment de la coloration comme les peuplades sauvages. La couleur sans dessin, la composition uniforme et sans inspiration, l'idée morale remplacée par la dimension et les attributs : tels sont les caractères de cette période, la plus triste entre toutes dans l'histoire de l'art.

A quel genre, à quelle école doit-on attribuer ce style étrange? On veut y voir l'influence byzantine, étant donné qu'on nomme byzantin ce qui s'éloigne de l'antiquité classique et se manifeste par la roideur et l'immobilité; nous ne pensons pas qu'il faille chercher si loin. Constantinople n'était pas, au IXe siècle, en rapports suivis avec Rome que les papes avaient émancipée et, du reste, l'art en Orient n'était pas tombé dans une si profonde décadence. Un pape, Pascal Ier, est élevé au pontificat, il aime le faste et le luxe; peut-être est-il désireux de passer à la postérité, car il a soin de faire mettre son portrait et son nom dans tous les ouvrages qu'il ordonne; peut-être aussi veut-il réagir contre les iconoclastes toujours sur le trône. Il conçoit le projet de reprendre un genre de décoration, le seul alors essentiellement chrétien; il commande des mosaïques pour Sainte-Praxède, Sainte-Marie-de-la-Nacelle, Saint-Pierre, Sainte-Cécile; il confie les travaux à qui sait les faire, un peu au hasard, comme il arrive souvent; les

ouvriers sont ignorants et inhabiles; au lieu d'aller consulter les belles mosaïques de l'arc triomphal de Saint-Paul et l'église de Sainte-Pudentienne, ils ne vont

SAINTE PRAXÈDE.

(Eglise de Sainte-Praxède, à Rome, IXe siècle.)

Dessin d'après l'estampage.

qu'à Saints-Cosme-et-Damien; ils copient l'abside faite au VIe siècle par des Romains et la reproduisent selon leurs moyens. Elle est, en effet, dans leur tempérament, cette œuvre rude et sévère, car elle donne la note reli-

gieuse d'un temps où l'Église exigeait avant tout le respect. Les mosaïstes des Saints-Cosme-et-Damien n'étaient pas des Grecs; leurs successeurs durant trois siècles ne le sont pas davantage; ce sont des Latins dégénérés qui ne firent pas école, car, après eux, commence une éclipse qui va durer à Rome pendant près de trois cents années.

La décadence ne se fit pas sentir en Orient comme en Italie. Depuis deux siècles, la mosaïque était presque abandonnée, lorsque l'empereur Théophile (829-842) la remit en usage; il ne rétablit pas le culte des images, mais il fit magnifiquement décorer le palais impérial de mosaïques à figures et de ce genre qu'en tapisserie on nomme *verdures*. Basile le Macédonien (867-886) avait commencé par être écuyer, pour finir par monter sur le trône de son bienfaiteur Michel III, qu'il fit assassiner; malgré ces tristes débuts, il donna aux travaux d'art une très grande impulsion, dès qu'à la suite de ses victoires il put s'occuper des affaires intérieures. On pense que les mosaïques de l'arc occidental de Sainte-Sophie sont de cette époque; elles montrent Marie et l'Enfant entre les apôtres Pierre et Paul. Quoiqu'il reste peu de chose de ces figures, l'étude sur place en serait précieuse, car presque tous les ouvrages du temps ont péri. Dans un accès de piété qui contraste avec ses antécédents, Basile fit élever la Nouvelle église basilique et ajouter à ce temple un palais pour sa demeure personnelle; ces édifices étaient décorés avec une magnificence inouïe, au dire des descriptions, dont nous ne retiendrons que la partie spéciale aux mosaïques. Le patriarche Photius, promoteur du schisme grec en 858, a vu sur la voûte

de l'église la forme humaine du Christ entouré d'une troupe d'anges; dans l'abside, la Vierge les mains étendues, et, sur le reste des murs, un chœur d'apôtres, de patriarches, de prophètes et de martyrs; le sol était formé de plaques de marbre encadrées de mosaïques. L'empereur Constantin Porphyrogénète se plut à écrire la vie de son aïeul Basile [1]. Il fournit avec un soin particulier des détails sur le palais nommé Cénourgion : la salle principale était entièrement revêtue de mosaïques marquant les hauts faits de l'empereur; Basile était entouré de ses officiers qui lui présentaient les villes conquises. La chambre à coucher avait une décoration plus intime mais non moins somptueuse; son pavement en mosaïques et en marbres précieux comprenait un paon au milieu, et dans les coins, des aigles éployés; le soubassement des murs était formé de fleurs sur fond d'or; au-dessus, on voyait Basile et sa femme Eudoxie, couronnés et revêtus de leurs insignes; tout autour de la pièce, leurs enfants, des livres à la main, étaient disposés en frise; le centre du plafond d'or formait une croix de couleur vers laquelle l'empereur et sa famille, encore une fois représentés, tendaient leurs bras suppliants. Il est difficile de porter un jugement exact sur la qualité des mosaïques de Basile le Macédonien, la Nouvelle église basilique et le palais n'étant connus que par des descriptions évidemment très exagérées; mais, d'après les fragments de Sainte-Sophie, on est autorisé à penser que le dessin, sans être aussi bon que du temps

1. Constantini imp. *Historia de vita et rebus gestis Basilii imp.*

de Justinien, avait encore une certaine correction ; les ajustements sont moins simples et déjà le luxe commence à dominer ; en somme, ces ouvrages étaient infiniment supérieurs à ceux des mosaïstes contemporains qui travaillaient en Occident.

L'AIGLE DE SAINT JEAN.

(Église de Sainte-Praxède, à Rome, IXe siècle.)

LE DIXIÈME ET LE ONZIÈME SIÈCLE

La mosaïque dans les pays allemands. — Les pavements historiés. — France : Saint-Irénée a Lyon, Saint-Remi a Reims, la cathédrale de Nîmes, l'église de Lescar, l'église de Sordes. — Le Mont-Cassin. — Saint-Marc de Venise. — Les mosaistes grecs en Italie.

Nous avons vu sans regret la mosaïque s'effondrer à Rome, non point à la suite d'une agonie progressive, mais subitement, en plein travail, comme tombe d'un coup de sang un homme d'un tempérament malsain. S'il est vrai que la décadence porte en elle un germe de mort, on peut dire que la mosaïque a succombé à son heure, car elle ne pouvait déchoir davantage. En Italie, depuis la fin du IXe siècle jusqu'en 1066 et spécialement à Rome, du pontificat de Pascal Ier (817-824) à celui du pape Innocent II (1130-1143), on ne peut trouver aucun travail en mosaïque sur le mur des édifices. En deçà des Alpes, les chroniqueurs signalent des travaux à Coire, Sponheim, Werden, à Saint-Géréon de Cologne et dans le dôme d'Hildesheim. Saint Bernward, évêque d'Hildesheim, avait été le précepteur d'Othon III, fils

d'Othon II et de la princesse grecque Théophanie; ayant le goût des arts et la protection de l'empereur, il entreprit de faire décorer l'église de son siège épiscopal de mosaïques qui paraissent avoir été importantes, car elles représentaient le Sacrifice d'Abraham, la Trinité, la Vie et la Mort et les Eléments [1]. Il n'est pas démontré que ces figures aient été en smaltes et il se pourrait que ce ne fussent que de simples pavements de marbre ou des dessins en creux dans le genre des *graffiti*. Les parements historiés [2] prirent, en effet, vers la même époque, une notable extension en Italie, surtout dans le nord, et en France; quoique placés dans les églises, ils exprimaient souvent des pensées étrangères à la religion : on y trouve le Combat de Thésée et du Minotaure, l'Enlèvement d'Hélène, les Vertus, les Vices, la Chanson de Roland, le Zodiaque, les Saisons, les Mois, des animaux de tous genres, des monstres, etc., etc. L'explication de cette profusion et de cette variété est peut-être dans le bon marché du travail et dans la provenance qu'il faut souvent chercher dans les fondations particulières. A Lyon, dans l'église Saint-Irénée, le pavement fait vers la fin du xe siècle [3], montrait la Grammaire, la Dialectique, la Rhétorique, la Prudence et la Justice. La célèbre mosaïque de Saint-Rémi de Reims n'était pas uniquement en marbre; l'émail y jouait un rôle important. Comme il s'agit d'un monument qui a trait à notre art national, nous citons en son entier, malgré

1. Tangmarus, *Vita de S. Bernwardi*, Han. 1707.
2. Müntz. *Note sur les Mosaïques chrétiennes de l'Italie.* Revue archéologique.
3. Spon. *Histoire des Antiquités de Lyon.* Lyon, 1683.

sa longueur, la description de cet ouvrage, donnée par Berger, dans son Histoire des grands chemins.

Ce pavé remplit le chœur d'un bout à l'autre, qui n'est pas moins long ny large que celuy de Notre-Dame de Paris; il est assemblé de petites pièces de marbre, les unes en leur couleur naturelle & les autres teintes & émaillées à la mosaïque, si bien rangées & mastiquées ensemble, qu'elles représentent une infinité de figures comme faites au pinceau. A l'entrée du chœur, on voit la figure de David joüant de la harpe, avec ces mots au-dessus de la teste, *Rex David*. Entre ladite figure & l'aigle, se voit un grand quadre au milieu duquel est l'image & le nom de S. Jérôme; & autour de luy les figures & les noms de tous les Prophètes, Apôtres & Évangélistes, qui sont auteurs des livres de l'Ancien & du Nouveau Testament; chacun ayant son livre figuré près de soy & distingué par son nom; les uns représentez en forme de livres clos & les autres en volumes roulez à l'antique, & placez dans ce quadre de telle sorte que les auteurs du Nouveau Testament tiennent le milieu & ceux de l'Ancien, les extrémitez.

Au côté droit du chœur, sont quatre quarrez séparez l'un de l'autre par petits intervales : au premier desquels sont les figures des quatre fleuves du paradis terrestre, représentez par des hommes versans de l'eau de certaines cruches qu'ils tiennent sous leur bras & désignez de ces quatre noms · *Tigris*, *Euphrates*, *Geo*, *Fison*. Ces quatre figures occupent les quatre coins dudit quarré, au milieu duquel paraît une femme qui tient une rame & assise sur un dauphin, avec ces mots : *Terra*, *Mare*.

Le second quarré est rempli d'un simple rameau avec ses feüillages.

Le troisième représente en ses encoignures les saisons de l'année avec leurs noms : *Ver*, *Æstas*, *Automnus*, *Hyemes*, & au milieu, un homme assis sur un fleuve, avec ce nom : *Orbis terræ*.

Dans le quatrième, sont représentez les sept Arts libéraux, dont les figures sont pour la plus part cachées et couvertes des chaires des religieux. On y voit néanmoins encore à découvert ces deux mots : *Septem Artes.*

Au côté gauche est un grand quadrangle dont la longueur est double de la largeur : & contient deux bandes larges, arondies en cercle d'une égale grandeur, & qui se touchent toutes deux par leur convexité. Dans la première bande sont figurez les douze mois de l'année : & dans la seconde, les douze signes du Zodiaque.

Au milieu, et comme au centre de la première bande, on voit la figure de Moyse assis sur une chaise, & soutenant un ange sur l'un de ses genoux, avec ces mots alentour :

Moïsique figuras Monstrant hi Proceres.

Le reste ne se peut lire étant caché sous les chaises des religieux, de même que les figures de la Justice, de la Force, & de la Tempérance, & celles de l'Orient, de l'Occident & du Septentrion. Ce que l'on juge par la figure de la Prudence, qui paraît encore en forme d'une femme, tenant un serpent & désignée par ce mot : *Prudentia,* & par celle d'un homme représentant le Midy, avec ce mot *Meridies.*

Au milieu de la bande ronde des douze signes, sont représentées les deux ourses, marquées de leurs estoilles; l'une ayant la queüe du côté que l'autre a la tête, en la même façon qu'on les void dépeintes sur les globes célestes. Toutes ces figures & plusieurs autres qui seraient longues à raconter sont faites de pièces peintes à la mosaïque dans un champ jaune du même ouvrage, dont les plus gros pavez n'excendent point la largeur de l'ongle : si ce n'est quelques tombes noires et blanches & quelques pièces rondes de jaspe, les unes pourprées & les autres ondées de diverses couleurs, qui sont appliquez dans certains compartiments faits de pièces de marbre comme les pierres précieuses enchassées dans un anneau. De là montant deux degrez approchant du grand autel, on void une autre manière de pavés de petites pièces de marbre, divisés en beaux compartimens de marquetterie,

& sur le degré de l'autel, le Sacrifice d'Abraham, l'Échelle de Jacob et autres histoires de l'Ancien Testament, faites de même manière & figurant le très saint sacrement de l'autel. L'église dans laquelle est le pavé fust dédiée par le pape Léon IX, qui y tint un concile au commencement d'octobre 1049. Si ce pavé fut fait en même tems, il a fallu y changer quelque chose pour mettre en ordre les tombeaux qu'on y voit & qui ont été placez depuis.

L'historien auquel ce récit est emprunté attribue la mosaïque à Guyon et à Widon, tous deux religieux à Reims; il est dès lors probable qu'elle fut exécutée, non pas en 1049, mais en 1090.

Jean Poldo Dalbemas mentionne dans le pavement de la cathédrale de Nîmes des arbres et des figures d'animaux et parle d'une mosaïque qui, de Saint Gilles, près de Nîmes, aurait été transportée à Fontainebleau.

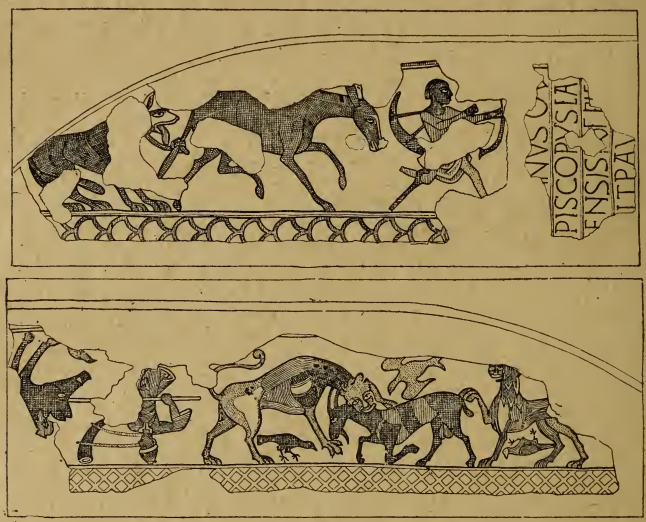
Nous avons signalé quelques mosaïques gallo-romaines trouvées dans le midi de la France[1]. Il existe dans le même pays, à Lescar et à Sordes[2], des pavements qui paraissent être du XIe ou du XIIe siècle; nous en reproduisons les dessins précieux qui constituent des documents d'un haut intérêt pour notre art national[3]. La cathédrale de Lescar a été construite vers la fin du XIe siècle, mais il est difficile de déterminer la date précise des mosaïques, qui pourraient bien avoir été rapportées ou déplacées. Le sujet est une chasse, sans

1. Voir page 12 et suivantes.

2. Lescar est dans le département des Basses-Pyrénées; Sordes, dans celui des Landes.

3. Les dessins sont aux pages 100, 101, 103, 105; ils sont dus au talent et à la science de M. Lafollye, architecte des monuments historiques, et appartiennent aux collections de ce service.

doute légendaire dans le pays; il est en deux fragments : celui de droite représente un chasseur avec une jambe de bois, portant un cor et bandant son arc; derrière lui vient un mulet qui traîne un loup attaché à sa



PAVEMENTS DU XIe SIÈCLE.
(Église de Lescar, Basses-Pyrénées.)
Dessin de M. Laffolye.

queue; la partie de gauche montre un isard dévoré par un lion, un autre lion levant la patte et trois corbeaux; puis, mais posé à l'envers, un chasseur vêtu d'une courte tunique, perçant de sa lance un sanglier. Le travail technique de cette curieuse mosaïque est fort simple, cinq couleurs ont suffi : le noir et le blanc sont en marbre, le rouge en terre cuite et le jaune en pierre.

Les mosaïques de Sordes appartiennent à l'abside d'une église construite vers la même époque; elles prêtent moins à la curiosité que celles de Lescar, mais elles

PAVEMENT DU XIe SIÈCLE.
(Église de Sordes, Landes. Dessin de M. Laffolye.)

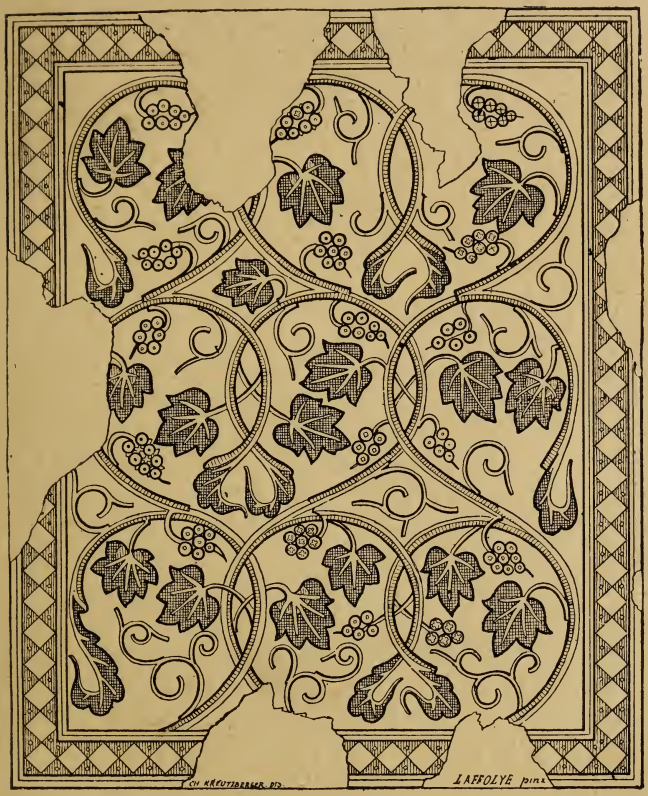
paraissent plus intéressantes; le médaillon central est une ingénieuse invention où les ornements antiques se mêlent à des animaux dont l'art héraldique va bientôt s'emparer, mais les rinceaux et la vigne n'ont plus rien de l'antiquité classique.

Un fait très important dans l'histoire de l'art se passa en Italie dans le cours du XIe siècle. L'abbé Didier, le célèbre supérieur du monastère du Mont-Cassin, avait été légat du pape à Constantinople et était revenu de l'Orient avec le goût des arts décoratifs, qui seuls, en ce moment, avaient quelque vitalité; en 1066, il fit chercher des ouvriers en Orient; Léon, évêque d'Ostie, chroniqueur du couvent, l'affirme en termes fort clairs, mais peut-être avec exagération. A prendre à la lettre le texte de Léon, on croirait que « depuis plus de cinq cents ans, le génie de ces arts était éteint en Italie »; or nous avons vu le VIe siècle très brillant à Ravenne et le IXe fort triste, mais fort productif à Rome. Léon, d'un trait de plume, efface les travaux de Saint-Ambroise de Milan, de la cathédrale de Capoue et ceux des papes Honorius Ier, Jean IV, Léon III et Pascal Ier [1]. Nous avons donc le droit d'être en défiance et de penser que, pour mettre plus en lumière le mérite non contesté du reste de l'abbé Didier, son chroniqueur a forcé la note. Voici le document :

L'abbé Didier dirigea des envoyés sur Constantinople pour y engager des ouvriers habiles en l'art des mosaïques et des incrustations; les uns pour décorer l'abside, l'arc et le vestibule de la grande basilique, les autres pour assembler sur le pavé de toute l'église les variétés diverses de pierres. C'est par les œuvres de ces maîtres qu'il convient de juger le degré de perfection qu'ils pouvaient atteindre; les figures en mosaïque semblent vivantes et la diversité des marbres de toutes nuances imite un parterre de fleurs. Et comme, depuis plus de cinq cents ans, le génie de ces arts s'était éteint en Italie, par ses soins, sous l'inspiration et l'aide de Dieu, afin que la pratique n'en périt pas en Italie, cet homme prudent

1. Voir les VIe, VIIe, VIIIe et IXe siècles.

s'appliqua à faire instruire des enfants du monastère en ces deux arts; et il ne s'en tint pas à ces deux-là seulement, il



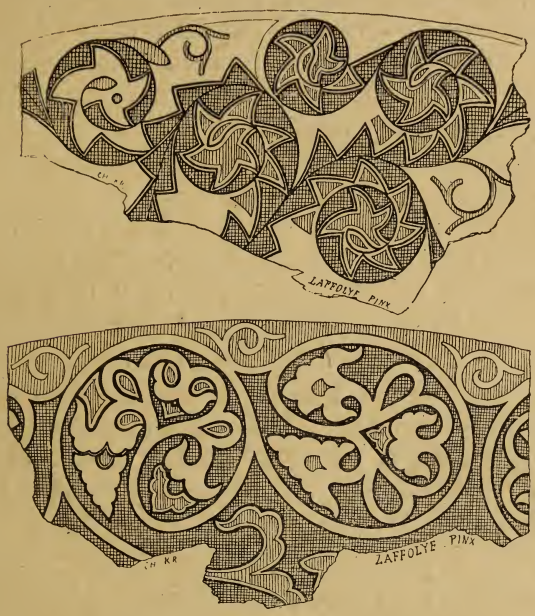
PAVEMENTS DU XIe SIÈCLE.
(Église de Sordes, Landes. Dessin de M. Laffolye.)

fit former parmi les siens de très studieux ouvriers dans toutes les œuvres qui emploient l'or ou l'argent, l'airain, le fer, le verre, l'ivoire, le bois, le gypse ou la pierre.

Il n'existe plus aucune trace des mosaïques du Mont-Cassin, on ne peut donc en estimer la valeur. Dès le xe siècle, quelques mosaïques avaient été placées dans Saint-Marc de Venise, notamment à l'intérieur, au-dessus de la porte d'entrée, où l'on voit encore le Christ entre la Madone et l'éponyme. Le doge Domenico Selvo (1071-1084) fit placer des représentations de la Genèse dans le porche d'entrée et quelques figures sur la voûte de la grande coupole; ces travaux furent le point de départ de l'entreprise dont Saint-Marc va être l'objet pendant plusieurs siècles. Le premier pavement de l'église est aussi de cette époque; nous ne pouvons décrire l'infinie variété de ses ornements, rinceaux, guirlandes, vases, animaux, etc.; d'une grande magnificence de couleur et de composition, il fut promptement détérioré et a été en réparation constante. Murano voulut avoir à Santa-Maria-e-Donato de semblables parures, et au xvie siècle le cardinal Duprat en rapporta une d'Italie qu'il fit placer dans le chœur de Saint-Benoît-sur-Loire.

Quelle influence vont avoir ces Grecs, appelés par l'abbé Didier? Pour la mesurer, il faut examiner l'état des arts en Orient, à la fin du ixe siècle. L'école fondée par Constantin le Grand avait été féconde; sous Justinien, elle arrive à son apogée; au ixe siècle, elle produit encore des œuvres très supérieures à celles de l'Italie, mais déjà le goût du faste commence à l'envahir; au siècle suivant, le corps devient maigre et décharné, le geste brusque, l'expression sévère, les plis droits et parallèles; les personnages n'ont plus de souffle, ils sont figés; chose étrange, ils prennent l'allure des figures que Rome vit apparaître, au viiie et au ixe siècle, sur les

murs de ses églises! Le grand art disparaît; plus de grandes sculptures, plus de grandes décorations, mais des ivoires, des émaux, des ciselures, des bas-reliefs au repoussé, des objers de sainteté, des miniatures, des



PAVEMENTS DU XIe SIÈCLE.
(Eglise de Sordes, Landes. Dessin de M. Laffolye.)

mosaïques portatives qui reflètent dans leurs dimensions restreintes le type momifié et l'absence du principe vital. S'il est vrai que la mosaïque du musée du Louvre [1] est de la fin du XIe ou du commencement du XIIe siècle, c'est

1. Salles Sauvageot, N° 341.

qu'alors cet ouvrage est une exception; il représente la Transfiguration; le Christ est placé dans un ovoïde, Moïse et Élie sont à ses côtés, et plus bas, Pierre, Jacques et Jean ; le sujet est indiqué par l'inscription H METAMOPΦOCIC, (la Transfiguration) et par le monogramme du Christ IC XC. Le travail est délicat, les cubes des carnations ont à peine un demi-millimètre, les autres le double, et les figures ne dépassent pas $0^m,25$ en hauteur; quelques-unes ont un beau caractère, d'autres ont été retouchées; une sorte d'enduit recouvre toute la surface et lui donne l'aspect plutôt d'une cire peinte que d'une mosaïque. Cet état permet de faire des réserves sur la date et la sincérité du travail.

Toutefois, les Grecs avaient conservé la pratique matérielle; ils savaient fondre les émaux, préparer le ciment, disposer les cubes, tandis qu'en Italie ces procédés étaient perdus. L'Italie était, depuis deux cents ans, dans le plus triste état; on attendait la fin du monde pour l'an 1000; le découragement était extrême, il n'y a rien de surprenant à voir un métier qui n'est pas de première nécessité disparaître dans de semblables conditions, et on pourrait sans peine en citer qui ont eu le même sort en des temps plus prospères. Les Grecs apportèrent donc les procédés et, avec eux, une certaine facture que nous allons trouver dans quelques-unes des nombreuses mosaïques du XIIe siècle; mais, à peine en possession du métier, les mosaïstes italiens vont reprendre les traditions que le manque de sécurité et de confiance avait fait oublier.

LE DOUZIÈME SIÈCLE

L'Église de Sainte-Marie-en-Transtevère a Rome. — La Cathédrale Santa-Maria a Torcello. — Saint-Marc de Venise. — La Sicile : Sainte-Marie-de-l'Amiral, la Chapelle palatine, la Cathédrale de Montreale. — l'Église de la Nativité a Bethléem. — France : l'abbaye de Saint-Denis, l'Église d'Ainay a Lyon. — Les Arabes.

Le pape Innocent II (1130-1143) reprit à Rome les décorations en mosaïque abandonnées depuis l'an 824, en ordonnant d'importants travaux à la basilique de Sainte-Marie-en-Transtevère. L'église avait été fondée en 224, par Calixte Ier ; c'est, dit-on, le premier édifice public consacré, dans Rome, au culte nouveau ; il fut établi dans une maison, *Taberna meritoria*, sorte de lieu de retraite pour les invalides de la guerre, concédée aux chrétiens par l'empereur Alexandre Sévère.

La décoration du XIIe siècle — car il y en a une du XIVe, dont il sera également question — comprend la façade, l'arc triomphal placé dans l'intérieur devant l'abside et la voûte demi-sphérique de cette abside. Sur

la façade on voit Marie assise sur un trône et allaitant l'Enfant; à sa droite, cinq femmes debout, la couronne sur la tête, portent des lampes allumées; à gauche, un même nombre de femmes sont dans une situation semblable; deux seulement sont sans couronnes et avec des lampes éteintes. C'est évidemment par erreur que les lampes de gauche ne sont pas toutes sans flammes, car dans la parabole des vierges sages et des vierges folles, qui est le sujet de la composition[1], il est dit que les cinq qui étaient folles, ayant pris leurs lampes, ne prirent pas d'huile avec elles. La voûte de l'abside montre Jésus et Marie sur un trône, ayant à leurs côtés : le pape Calixte Ier, saint Laurent tenant une croix, le pape Innocent II, saint Pierre, les papes Cornélius et Jules Ier, et enfin un prêtre nommé Calepodius; les villes de Jérusalem et de Bethléem sont figurées sur la bande inférieure, ainsi que les douze brebis; une inscription votive divise les deux parties de la composition. On voit au sommet de l'arc une croix avec les lettres A et Ω première et dernière de l'alphabet grec « principium et finis », puis les sept chandeliers et les animaux, symboles des évangélistes ; au-dessous et sur les côtés, les prophètes Isaïe et Jérémie; plus bas, des génies soulèvent une draperie ornée de fleurs et deux colombes voltigent autour d'un vase.

La mosaïque est du plus haut intérêt. Quoique plusieurs parties aient été mal restaurées, l'ouvrage présente un ensemble simple et monumental; les figures sont

1. M. de Rossi estime qu'il y a lieu de regarder les femmes, non comme les vierges de la parabole, mais comme le cortège des bienheureuses escortant la Vierge.

souples et vraies, les attitudes dignes, « les jeunes femmes ne manquent ni de charme ni d'élégance » ; « la pose de la Vierge est vraiment belle et son visage, d'une suavité toute chrétienne, a presque la pureté d'une tête antique[1] ». La question se pose de savoir quels sont les auteurs de cet ouvrage, qui surgit à Rome après trois siècles de néant. A défaut d'autres, on a cité les Grecs, mais l'hypothèse n'est qu'un expédient. Les Grecs d'alors étaient incapables d'exécuter une œuvre semblable. Il ne nous en coûte pas d'admettre que le génie latin s'est manifesté là, comme jadis à Sainte-Pudentienne de Rome et à Saint-Apollinaire-Nuovo de Ravenne; peut-être un jour la science découvrira-t-elle l'incubation et fera-t-elle connaître les noms de ces maîtres italiens qui ont repoussé les tristes modèles du IXe siècle, pour ouvrir l'ère destinée à être bientôt la plus mémorable de l'histoire de la mosaïque.

Les absides de Saint-Chrysogone et de Sainte-Françoise-Romaine sont aussi du XIIe siècle; on a cru d'abord que cette dernière était du IXe, mais de récents travaux ont prouvé le contraire[2]; nous le regrettons, car le visage de la Vierge est d'une laideur que la richesse du costume fait ressortir davantage. A Saint-Chrysogone, c'est la Madone entre l'éponyme et saint Jacques; à Sainte-Françoise-Romaine, c'est la Madone et l'Enfant entourés des apôtres Jean, Jacques, André et Pierre. Tous les personnages sont encadrés dans des colonnes surmontées d'arcs à plein cintre; au sommet de la voûte, un vélarium en forme de coquille est figuré à la place

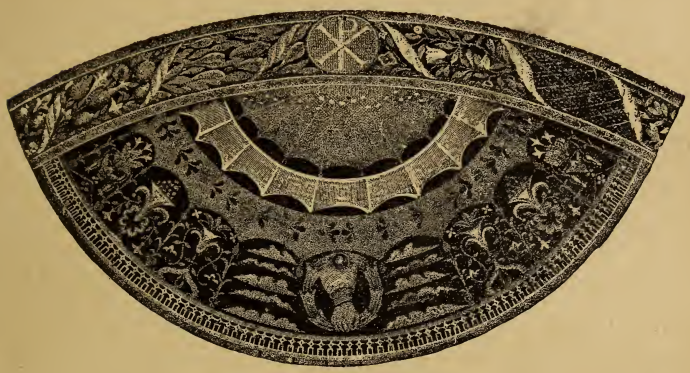
1. Vitet, déjà cité.
2. De Rossi, déjà cité.

de l'ouverture des temples antiques; le monogramme du Christ se lit dans un tore de fleurs et de fruits[1]. Quelques mosaïques furent également placées à l'église et au palais de Saint-Jean-de-Latran et au Vatican.

Il est, non loin de Venise, une île déserte perdue dans les lagunes, Torcello, dont la cathédrale, Santa-Maria, renferme une étonnante mosaïque du XIIe siècle. Elle est placée sur le mur du narthex qui forme une surface unie, d'une grande élévation, du côté opposé au chœur. La composition met en action environ cent cinquante personnages; la moitié est vue en pied, l'autre forme la foule sur les plans éloignés. La description d'un semblable ouvrage ne peut être que sommaire. Il est divisé en six bandes superposées dont les hauteurs augmentent en allant vers le sommet; le sujet représente l'Enfer, le Paradis, le Jugement dernier, la mort du Christ et la Résurrection. La mosaïque, très compliquée, se multiplie en scènes et en personnages dont le nombre nuit à l'unité de la composition; il semble que le mosaïste infatigable n'ait pu se lasser; il a placé des figures partout; lorsque l'espace lui a manqué pour un personnage entier, il l'a dessiné à mi-corps ou en buste; les plus petits coins sont encombrés d'ornements et d'attributs. Les intentions de plans ne sont marquées que par une réduction du dessin, car les tons ont partout la même valeur; le style est très généralement dur; les personnages principaux ont des attitudes plus féroces que majestueuses et des gestes trop expressifs; le dessin est d'une main grecque. Quelques figures cependant sont,

1. Voir le dessin de ce velarium, page 111.

par exception, empreintes de douceur; dans la scène de la Résurrection, Marie est vêtue d'une robe rouge, sa chevelure est cachée avec soin par la draperie, le visage est calme; c'est déjà le type simple des XIIIe et XIVe siècles. L'abside de la cathédrale offre avec le narthex un contraste frappant et évidemment voulu. La voûte demi-



VELARIUM ET PARTIE DU TORE.

(Eglise de Sainte-Françoise-Romaine, à Rome, XIIe siècle.)

sphérique est recouverte d'or, sans aucun ornement; dans l'axe, la Madone en robe bleue avec l'Enfant, se dresse longue et mince; en cette solitude, sur ce fond d'or uni, elle prend un aspect étrangement mystique et d'une extrême dignité. C'est, croyons-nous, le seul cas d'une figure isolée plaquée debout contre une voûte absidale ; l'exemple est à méditer et pourrait être suivi. L'artiste a exagéré en longueur la déformation nécessaire aux figures destinées à des surfaces courbes ; il a ainsi obtenu un effet conventionnel d'une haute et austère élé-

gance. La cathédrale de Santa-Maria donne lieu à un parallèle entre une composition où les personnages et les détails abondent, où les scènes sont accotées et superposées et une pensée concentrée sur une figure seule, c'est-à-dire réduite à l'expression la plus simple; l'image de la Vierge l'emporte de beaucoup et laisse dans le souvenir une trace profonde; on la retrouve sans effort, tandis que l'esprit se perd à reconstituer les actions compliquées du Nouveau Testament. C'est que l'art décoratif et la mosaïque plus encore que la peinture, à cause de la puissance des matériaux, trouve son essence dans la sobriété et le calme dont l'antiquité classique nous a donné de si nobles exemples. Dans la petite abside d'une nef latérale de l'église, un Christ en mosaïque, assis sur un trône somptueux, bénit à la façon grecque; deux anges se tiennent à ses côtés, au-dessous, quatre saints, avec le geste de la bénédiction, sont debout sur un terrain vert. Torcello est peu visitée; c'est cependant un des coins de la terre d'Italie que le hasard des temps a ménagés pour l'étude. La cathédrale, élevée au VIIe siècle, a été reconstruite en 1008, ainsi que le baptistère; l'église San-Fosca est du XIIe; ces trois édifices sont maintenant, avec une maison et deux chaumières, les seuls qui restent debout dans l'île. Le territoire était autrefois entièrement bâti et les monuments prouvent son ancienne richesse.

Venise ne pouvait demeurer en retard sur Torcello. Les mosaïstes de Saint-Marc exécutèrent, pendant le XIIe siècle, l'histoire du patron de l'église dans la chapelle Zénon; le Christ, Marie, Salomon, David et les prophètes sont sur la coupole du chœur; le Père Éter-

nel et les saints dans l'abside; le Saint-Esprit dans la première coupole; les évangélistes et les fleuves du paradis, dans les angles de la grande coupole; la figure de saint Clément, dans la chapelle de ce nom et, au-dessus de la porte, Caïn et Abel; ce dernier sujet a été fait en 1159, par Pétrus. On retrouve la manière grecque dans la partie de ces ouvrages qui n'a été ni remplacée ni restaurée.

Pendant ce même temps, à l'autre extrémité de la péninsule, en Sicile, la mosaïque prenait un magnifique essor. L'île, successivement dominée par les Grecs, les Arabes et les Latins, était alors sous le sceptre de Roger II (1105-1154), le fondateur du royaume des Deux-Siciles. Les trois races se retrouvent dans les monuments de l'époque, à Sainte-Marie-de-l'Amiral, à la chapelle Palatine et à la cathédrale de Montreale. Dans Sainte-Marie, qu'on nomme aujourd'hui la Martonara, il ne reste que deux mosaïques qui forment tableaux d'autel; elles donnent le portrait de l'amiral George d'Antioche, fondateur de l'église, prosterné devant la Vierge, et celui du roi Roger, couronné par le Christ. La chapelle Palatine offre autant de variété que de richesse; le pavement du sol et le revêtement inférieur des murs sont en marbre blanc, incrusté d'ornements et de fleurs ornemanisées en pierres de couleur. Les mosaïques en émaux recouvrent entièrement la voûte de l'abside principale et celles des petites nefs, les murs, les tympans et les arcades. Les scènes sont tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament; elles montrent la naissance du Christ, sa vie, sa mort; sur la voûte absidale, la figure du Sauveur, « plus grande, plus imposante que celles

qui l'entourent, est combinée pour produire sur l'âme l'effet d'une apparition miraculeuse[1] » ; au-dessous se tient la Vierge et à ses côtés Marie-Madeleine, les apôtres Pierre et Jacques et saint Jean-Baptiste ; les personnages sont plus grands que nature. Au point le plus élevé de la coupole, c'est encore l'image du Christ, avec un cortège de séraphins et d'archanges, qui domine David, Salomon, Zacharie et les évangélistes. Les artistes grecs et les artistes latins ont travaillé à ces ouvrages, mais l'influence latine y est prépondérante. Nous ne pouvons tenter la description, même sommaire, des mosaïques du dôme de Montreale. Les trois nefs, les transepts et le chœur de la cathédrale sont complètement revêtus d'une décoration qui ne comprend pas moins de 110 personnages isolés debout, de 138 médaillons et de 134 tableaux, dont quelques-uns mettent en scène jusqu'à quinze personnages. C'est toute l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui se développe sur un fond d'or coupé, selon les besoins de la composition, par des motifs d'architecture, des eaux, des terrains, des rinceaux et des plantes conventionnelles. L'aspect général est éblouissant, mais une observation plus attentive découvre bien vite de sérieuses imperfections ; les nus présentent des parties décharnées et d'autres gonflées, au contraire, d'une manière exagérée ; les têtes sont généralement trop grosses, les draperies tourmentées et mal plissées ; et, dans un grand nombre de scènes, les figures sont dans un mouvement trop accentué pour le sujet ; d'ailleurs, les personnages isolés, ou ceux qui, dans

1. Barbet de Jouy, déjà cité.

LES ROIS MAGES.

(Dôme de Montreale, XIIe siècle.)

certains groupes, jouent un rôle prépondérant, ont une belle tenue, simple et digne; les inégalités prouvent la collaboration des Grecs en décadence et des Latins animés déjà, quoique de loin, du souffle nouveau. L'ensemble du travail porte l'empreinte d'une œuvre hâtive; les études préparatoires n'ont pas été suffisantes et le temps a manqué pour mener à bonne fin une entreprise qui, de nos jours, exigerait un demi-siècle d'efforts. Nous avons pris, pour la gravure, le groupe des Rois mages à cheval[1], guidés par l'étoile, placé dans un trumeau du cinquième rang, sous le toit du transept; ce morceau peu connu est d'une main latine. La cathédrale de Cefalu renferme aussi une intéressante mosaïque du temps.

Pendant les croisades, la mosquée d'Omar, l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem et l'église de Sainte-Marie ou de la Nativité à Bethléem furent enrichies de grandes mosaïques; les musulmans ont remplacé celles de la mosquée d'Omar par des plaques de faïence et de marbre. Il ne reste dans les chapelles du Saint-Sépulcre que quelques fragments, notamment la figure en pied du Christ; celle de la Nativité, qui date des premiers empereurs chrétiens, a été plus épargnée; nous n'avons à l'examiner qu'au point de vue des mosaïques qui la décoraient au XIIe siècle, soit en suivant la description écrite par M. de Vogüé[2], au retour de son voyage en Palestine, soit d'après les ouvrages de Phocas[3], du père

1. Voir page 115.
2. Le comte Melchior de Vogüé. *Les églises de la Terre-Sainte.* Paris, 1860.
3. Jean Phocas, C. XXVII.

Quaresmius[1] et de Ciampini[2]. La basilique comprend cinq nefs formées par des rangs de colonnes corinthiennes; la nef centrale était recouverte de mosaïques, depuis l'architrave des colonnes jusqu'à la charpente du toit, y compris les trumeaux; le mur occidental, le chœur et le transept avaient une semblable décoration, ainsi que la crypte de la Nativité, située sous l'abside; il ne reste actuellement que quelques mosaïques sur les deux côtés de la nef; elles sont d'ailleurs suffisantes pour donner une juste idée de l'ensemble. Le mur du fond représentait un arbre de Jessé; les prophètes tenaient à la main des banderoles avec des inscriptions latines, relatives à la naissance du Christ. Les mosaïques de la nef formaient, avec une ordonnance générale pareille sur chaque côté, cinq rangs de sujets superposés montrant :

Une frise de personnages à mi-corps ;

Une suite de motifs d'architecture, arcades géminées ou portiques à coupoles, renfermant des inscriptions relatives aux conciles; les architectures sont séparées par des arabesques fortement branchées d'ailes et d'enroulements ;

Une légère frise de feuillage;

Un rang d'anges debout;

Une frise de feuillage.

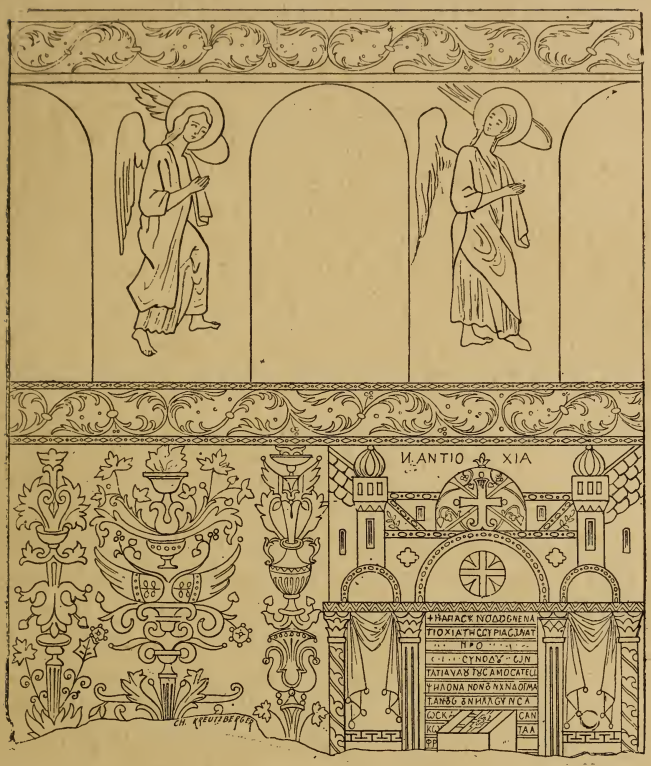
De toute cette décoration il subsiste seulement, du côté sud, deux arcades et sept figures en buste, drapées dans des manteaux d'un rouge jaunâtre, relevé par

1. Quaresmius. *Elucidatio Terræ sanctæ*, 1639.
2. Ciampini. *De sacris ædific. A. Const. Magn. Consl.*

quelques lumières d'or et de nacre; du côté nord, les portiques des églises d'Antioche et de Sardique, avec un fragment de celle de Gangres et trois anges dans les trumeaux; une partie des petites frises de feuillage a aussi été ménagée [1]. On voyait dans le chœur principal: la Pentecôte, l'Ensevelissement de la Vierge, la Présentation au temple, l'Annonciation, les figures des saints et des prophètes; dans le transept méridional : la Nativité, l'Adoration des Mages, le Retour des Mages, Jésus et la Samaritaine, la Transfiguration, l'Entrée de Jésus à Jérusalem (c'est le seul sujet encore en place), le Jardin des Oliviers, la Passion, la Mise au tombeau, les Évangélistes; dans le transept nord : l'Ascension, l'Incrédulité de saint Thomas et, sans doute, la représentation des événements qui suivirent la mort de Jésus. La mosaïque de la crypte de la Nativité a été décrite par Phocas, en 1185 [2]. Elle représentait la Vierge couchée, regardant son enfant; « son visage n'est ni pâle ni altéré, comme celui d'une femme ordinaire, après un premier et récent enfantement; » elle sourit et ses joues sont colorées. Auprès de l'Enfant sont le bœuf et l'âne et, plus loin, les pasteurs, « chacun dans une position différente, suivant qu'il croit entendre mieux et plus facilement; un ange leur montre la crèche; les brebis errent en désordre : les unes sont penchées sur l'herbe, les autres courent vers la fontaine dérivée; le chien regarde avec étonnement; » les Mages, descendus de cheval, offrent leurs présents, les genoux pliés devant la Vierge.

1. Voir le dessin, page 119.
2. Phocas, C. XXVII.

La description de Phocas est fort curieuse; elle nous



ÉGLISE DE LA NATIVITÉ A BETHLÉEM.

(XIIe siècle [1].)

montre, dans des sujets traités avec un sentiment très exact, des figures animées de mouvements justes et con-

1. Le monument figuré est l'église d'Antioche; l'inscription grecque rappelle la condamnation par le synode d'Antioche de

formes à leurs projets; le visage de la Vierge, qui « n'est ni pâle ni altéré », est d'une recherche délicate où nous aimons à trouver un reflet de l'esthétique française. La mosaïque de Bethléem a été commandée par l'empereur Manuel Comnène Porphyrogénète et exécutée par Ephrem, en l'année 1169, Amaury étant roi et Raoul évêque. L'artiste était Grec, mais toute la pensée est latine; l'arbre de Jessé n'a jamais paru dans les décorations grecques et, depuis bien longtemps, les mosaïstes de l'Orient avaient perdu la science de la grande composition.

Avec le XIIe siècle s'éteint, en Orient, la période intéressante de la mosaïque décorative. Il paraît qu'Isaac II, qui régna à Constantinople de 1185 à 1204, mais non sans interruptions, ordonna que les mosaïques des églises fussent restaurées; puis, à une époque indécise, peut-être au XIIIe siècle, les couvents du mont Athos adoptèrent cette brillante décoration, mais les édifices furent souvent dévastés et restaurés ; il ne reste plus dans l'église du monastère de Vatopédi que deux Annonciations, Jésus entre Marie et Jean-Baptiste, et saint Nicolas [1]; les figures sont médiocres et sans intérêt.

L'abbé Suger (1082-1152) fit décorer de mosaïques le sol et l'arc de la porte latérale de l'église de Saint-Denis. L'ouvrage était formé de marbre, d'émaux et de cubes dorés; il représentait des personnages, mais surtout des ornements et des animaux fantastiques et naturels [2].

l'hérésie de Paul de Samosate, qui soutenait que le Christ était un simple homme.

1. Didron. *Annales archéologiques*, t. V, 1844.

2. Villemin. *Monuments français inédits*. — Doublet. *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*.

L'église d'Ainay, à Lyon, paraît avoir été construite sur les ruines d'un temple d'Auguste; l'archevêque Amblardus la rebâtit au XIe siècle et, en 1112, elle fut consacrée par le pape Pascal II, qui traversait Lyon pour se rendre au concile de Troyes; à ce moment, il y avait devant le grand autel une mosaïque représentant l'effigie d'Amblardus et l'image de l'Église; en souvenir de la consécration, on incrusta dans le sol le vers :

Hanc œdem sanctam Pascalis Papa dicavit.[1]

Les Arabes ont fait usage de la mosaïque d'émail. On trouve dans les salles des Ambassadeurs, à l'Alcazar de Séville et à l'Alhambra de Grenade, ainsi que dans la mosquée de Cordoue[2] et dans celle d'Omar, à Jérusalem, des revêtements de ce genre appelés *Foseyfasa* ou *Fesifissa*; il est inutile d'ajouter qu'ils ne se composent que de motifs d'ornement et d'inscription.

Le XIIe siècle n'est pas assez apprécié; il fut une aurore, et c'est aux mosaïstes inconnus de ce temps que revient la gloire d'avoir préparé la voie à la première Renaissance. Cent ans avant Nicolas de Pise, plus longtemps encore avant Cimabue et Giotto, les mosaïstes créent des figures mieux dessinées et des compositions plus larges et plus généreuses que celles des premiers maîtres toscans. La postérité a oublié leurs noms; elle porte sa reconnaissance sur les sculpteurs de Pise et sur des peintres de grand mérite, sans doute, mais qui, en

1. Spon. *Recherches des antiquités de la ville de Lyon.* Lyon, 1673.

2. Girault de Pangey. *Monuments arabes et moresques.*

réalité, ont été devancés de plus d'un siècle par nos rudes et vaillants mosaïstes; c'est le motif qui nous a fait insister sur le rôle prépondérant de la mosaïque pendant le moyen âge.

LE TREIZIÈME SIÈCLE

Rome : les basiliques de Saint-Pierre et de Saint-Paul. — Florence : le baptistère de Saint-Jean, Andréa Tafi, Apollonius, Jacobus, Gaddo Gaddi, Sainte-Marie-des-Fleurs. — Pise. — Rome : l'église de Saint-Clément, la basilique de Saint-Jean-de-Latran, Jacques Torriti, les Cosmati, Giotto, la chapelle du palais Colonna. — Venise. — Spoleto. — Parenzo.

Maintenant le chemin est ouvert et la grande mosaïque décorative va s'épanouir dans les basiliques latines. Tous les ouvrages ne seront cependant pas irréprochables; les dispensateurs des commandes ne sont pas infaillibles : à toutes les époques ils peuvent se tromper sur la valeur d'un artiste et donner d'importants travaux à des mains inhabiles. L'art décoratif est plus particulièrement exposé à de semblables méprises, car il ne vit que par les commandes, le mosaïste ne pouvant, comme le peintre et le sculpteur, se renfermer dans un atelier et travailler au gré de son caprice ou de son inspiration. Avant de lui confier un premier ouvrage, le dispensateur doit en quelque sorte deviner l'homme; les papes, les doges et les seigneuries ont rarement manqué de cette faculté. Du reste, l'art ne se me-

sure point par des moyennes ; à toutes les époques il a eu des défaillances, mais il faut ne juger que par les grandes choses. Le génie d'une nation se concentre toujours dans quelques individualités, l'architecte inconnu d'une cathédrale majestueuse résume dans sa conception le talent de tous les architectes de son temps et le sentiment religieux du peuple dont il sort. Nous concentrerons donc notre attention sur les plus belles mosaïques du XIIIe siècle et en particulier sur celles qui subsistent encore.

La basilique de Saint-Pierre avait été bâtie, dans le commencement du IVe siècle, sur l'emplacement du cirque de Néron et, dès les premiers temps ornée de mosaïques ; mais elle eut toujours beaucoup à souffrir et fut l'objet d'incessantes réparations, jusqu'à ce que Nicolas V prît le parti, en 1450, de la reconstruire entièrement. Le pape Innocent III (1198-1216) remplaça la mosaïque de la tribune de l'abside par une composition nouvelle, dont il ne reste plus que le dessin : le Christ est sur un trône avec saint Pierre à sa gauche et saint Paul à sa droite ; les apôtres sont vus de profil et semblent discuter avec le maître ; les brebis traditionnelles forment la frise, mais aux côtés de l'agneau sont le pape et l'Église romaine, représentée par une femme couronnée ; la composition, fort simple, est d'un grand intérêt ; elle s'affranchit de la tradition. A Saint-Paul-hors-les-Murs, qui fut embelli de mosaïques quelques années plus tard, l'artiste alla encore plus loin : les brebis furent supprimées et remplacées par les douze apôtres ; le pape Honorius III (1216-1227) décora de mosaïques la voûte et l'arc de l'abside ; ces ouvrages, ainsi que l'arc triomphal

de Galla Placidia, périrent en grande partie dans l'incendie de 1823; on en voit actuellement à leur place une médiocre reproduction. Le successeur d'Honorius Grégoire IX, fit couvrir la façade de Saint-Pierre d'une mosaïque qui ne comprenait pas moins de trente personnages de grandeur naturelle; ce travail a disparu dans la démolition. Ainsi, durant les cinquante premières années du XIIIe siècle, les ateliers de mosaïque furent en pleine activité à Rome. Certes, les papes ne ménageaient pas l'argent, mais ce n'est pas avec l'argent seul qu'on travaille, il faut des artistes, et les surfaces décorées prouvent qu'ils étaient alors fort nombreux; l'école, absolument italienne, dont nous avons vu le point de départ à Sainte-Marie-en-Transtevère, au siècle précédent, avait donc été fertile. Grâce à Vasari[1] et aux signatures incrustées dans les murs, nous allons pouvoir dorénavant enregistrer la plupart des noms des mosaïstes; quoique Vasari ait fait quelques confusions, on ne saurait se passer de son livre.

Florence ne voulut pas se laisser devancer plus longtemps. Elle entreprit, en 1225, la décoration de son baptistère et fit couvrir de mosaïques la voûte de la tribune, la coupole et la galerie; le sujet choisi fut le Jugement dernier. Un monde de saints, d'archanges, de patriarches, d'élus et de damnés est figuré dans des attitudes d'une roideur exagérée; le Christ, colossal, est un vengeur plutôt qu'un juge; l'impression est pénible à cause du style, et confuse, parce que les divisions de l'espace n'ont pas été suffisamment raisonnées; cepen-

1. Vasari. *Vie des peintres, sculpteurs et architectes.*

dant, les figures de la galerie sont mieux traitées et moins barbares. C'est que bien des mosaïstes ont collaboré à l'ouvrage. Selon Vasari, la coupole avait été confiée à Andréa Tafi (1213-1294), qui, embarrassé par la technique, alla à Venise recruter son atelier parmi les mosaïstes grecs de Saint-Marc; il ramena à Florence un certain Apollonius et l'associa avec lui. D'après les uns, Apollonius est bien un Grec, d'après les autres, c'est un Italien; selon toute vraisemblance, ce ne fut pas la seule recrue d'Andréa Tafi, car le dessin des figures dénote une évidente participation des mosaïstes grecs, très en décadence alors; mais avant Tafi un franciscain, nommé Jacobus, avait fait et signé, en 1225, les mosaïques de la tribune « Jacobus sancti Francisci frater », de sorte que le récit de Vasari est sujet à caution, d'autant plus que cet auteur, comme d'autres qui se sont contentés de le copier, confondent ce Jacobus avec Jacobus Torriti, le mosaïste de Saint-Jean-de-Latran[1]. Andréa Tafi fit aussi travailler avec lui dans la coupole Gaddo Gaddi (1239-1312), qui bientôt fut plus fort que son maître. Gaddo exécuta seul, vers 1265, les Prophètes qui sont sous les fenêtres, s'appliquant « à mélanger la manière grecque avec celle de Cimabue »; la Seigneurie fut satisfaite et lui commanda le Couronnement de la Vierge que l'on voit encore à Santa-Maria-del-Fiore; nous le retrouverons à Rome. Apollonius avait enseigné Andréa Tafi la méthode de cuire les smaltes et de composer le ciment; la recette des émaux était bonne, mais le ciment était mauvais et, vers le milieu du siècle

1. Voir plus loin Saint-Jean-de-Latran pour cette question.

suivant, il se détacha; la restauration du baptistère fut confiée à Agnalo Gaddi, petit-fils de Gaddo;[1] moins de cinquante ans après il fallut recommencer; Lippo reprit la restauration et fit de lui-même la mosaïque, très-appréciée de son temps, du trumeau au-dessus de la porte. La mosaïque de San-Miniato, près de Florence, paraît être aussi du XIIIe siècle; elle a été entièrement refaite depuis.

Pise imita Florence; Andréa Tafi, Gaddo Gaddi et Jacobus y commencèrent la mosaïque de l'abside du dôme, qui fut achevée par Vicini en 1321. Il paraît que Cimabue en personne dirigea à Pise d'autres travaux de mosaïque, exécutés par Tura en 1301; mais on ne saurait, pour ce motif, comprendre Cimabue parmi les mosaïstes.

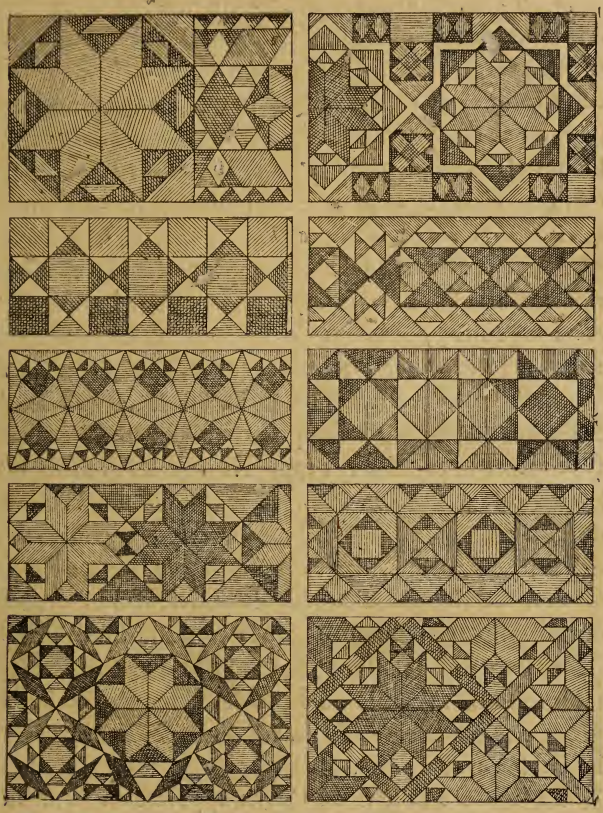
Les mosaïstes toscans du XIIIe siècle, il faut bien le reconnaître, n'ont pas eu le sentiment de la décoration au même degré que leurs confrères du siècle précédent ou leurs contemporains à Rome. A quelle raison peut-on attribuer cette infériorité manifeste, qui détonne dans ce pays où les sculpteurs fondaient alors l'école nouvelle tout imprégnée de l'antique? C'est à la venue des Grecs en Toscane. Les Grecs ont gêné l'essor, ils ont retardé le mouvement qui, des sculpteurs, devait forcément passer aux peintres et aux mosaïstes; Cimabue n'avait pas plus besoin d'eux que Nicolas et Jean de Pise et, dès que Gaddo Gaddi est à Rome, loin de leur contact, il s'émancipe, il devient humain et policé, tandis qu'à Florence il était resté grossier et barbare.

1. F.-A. Gruyer. *Les Œuvres d'art de la Renaissance italienne au temple de Saint-Jean* (baptistère de Florence). Paris, 1875.

En revenant à Rome, nous avons à signaler une mosaïque conçue dans des données toutes particulières; c'est la voûte demi-sphérique de l'église de Saint-Clément[1], si intéressante à tant d'autres titres. La décoration est ornementale et les personnages qu'elle renferme sont de très petite dimension et comme perdus dans l'ensemble; un buisson de feuillage donne naissance à une croix et à de grands rinceaux qui, se continuant symétriquement, couvrent toute la surface de la voûte et se terminent au sommet dans une demi-rosace en forme de coquille; sur la croix, longue et mince, un Christ est attaché, c'est le seul exemple d'un Christ en croix figuré en mosaïque à Rome; douze colombes blanches posent sur l'instrument de supplice, dont les bras s'allongent au-dessus de Marie et de saint Jean; les docteurs de l'Église, Jérôme, Augustin, Grégoire et Ambroise, sont représentés écrivant et assis dans les vides des enroulements; des oiseaux, des dauphins, des troupeaux, des pasteurs et d'autres motifs sont éparpillés, deux cerfs se désaltèrent dans les eaux qui s'écoulent d'un monticule dominé par la croix et le buisson. Nous retrouvons dans les oiseaux, les dauphins et les eaux un souvenir des mosaïques païennes, et nous avons vu les cerfs et les rinceaux au IVe et au au Ve siècle à Rome et à Ravenne; toutes les figures humaines sont hors d'échelle, elles sont tellement petites qu'on peut croire qu'elles ont été introduites après coup dans une composition empruntée à diverses mosaïques anterieures. Sur l'arc de l'abside, Jésus bénissant est

1. M. de Rossi a prouvé récemment que la mosaïque est du temps du pape Pascal II (1099-1118).

entouré des animaux évangéliques; au-dessous d'eux se trouvent, à côté des apôtres Pierre et Paul, Clément



ORNEMENTS D'AMBONS, DE CHAIRES, DE COLONNES, ETC.

avec l'ancre et Laurent avec le gril, instruments du martyre, et plus bas Jérémie et Isaïe; la composition est

arrêtée par une inscription et par la frise traditionnelle des brebis sortant de Jérusalem et de Bethléem. Les cloisons du chœur et les ambons en marbre sont ornés d'incrustations en mosaïques de couleur; ces petits ornements, formés de figures géométriques, de combinaisons infinies et toujours harmonieuses de tons, rompent d'une façon très heureuse la monotonie des marbres blancs. Ils abondent dans les églises de l'Italie et forment parfois des panneaux entiers ; nous donnons quelques-uns de ces innombrables dessins [1].

Le pape Nicolas IV eut, comme Pascal Ier et l'impératrice Galla Placidia, un goût fort vif pour la mosaïque ; dans un court pontificat de quatre années, de 1288 à 1292, il fit exécuter les ouvrages très considérables des absides de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Marie-Majeure. Saint-Jean « omnium urbis et orbis ecclesiarum mater et caput » fut toujours une des grandes basiliques privilégiées de Rome; l'empereur Constantin fit don du palais des Laterani au pape, qui le convertit en église ; malgré bien des vicissitudes, l'édifice, après dix siècles, restait vénéré et grandiose. Nicolas IV ordonna à un moine franciscain, Jacques Torriti, dont l'histoire ne fait aucune mention jusqu'alors, d'entreprendre la mosaïque de la voûte de l'abside. Nous avons fait sur place une étude spéciale de cet ouvrage, et nous allons le décrire avec détail [2].

La figure en buste du Christ apparaît au haut de la voûte; elle est nimbée d'or, et son regard puissant et

1. Voir page 129.

2. Par suite du tassement de l'abside, la mosaïque a été enlevée en 1879; elle sera remise en place par l'atelier pontifical.

doux remplit la basilique. Dans un ciel bleu coupé de nuages étroits, neuf anges ailés, de couleurs vives,

ABSIDE.

Par Jacobo Torriti.

(Basilique de Saint-Jean-de-Latran, XIIIe siècle.)

quatre de chaque côté, le neuvième en chef, forment un demi-cercle; ils sortent à mi-corps; ceux des extrémités planent de toute leur taille et embarquent sur l'archi-

volte pour rattacher à l'ensemble cette première section de l'abside. Au-dessous se développe une imposante adoration de la croix. Le signe chrétien est placé sur une montagne, il est gemmé et éclairé en partie par les rayons qui émanent de la colombe symbolique. Les fleuves FISON, EVFRATES, TIGRIS, GION, sortent des flancs de la montagne; des cerfs et des brebis s'abreuvent dans leurs eaux; la montagne est fendue et un ange en garde l'entrée. A droite de la croix, la mère de Dieu MR OV, la main posée sur la tête du pape, Pierre, Paul et François d'Assise en moine et plus petit, sont en adoration; les personnages sont debout, le pape Nicolas IV est à genoux aux pieds de la Vierge, le pontife a voulu marquer son humilité par sa posture et par les dimensions de son corps, moins grand que ceux des saints. A gauche sont : Jean-Baptiste, Antoine de Padoue, en moine et de petite taille, Jean l'Évangéliste et André; plusieurs saints tiennent à la main un volumen ou un livre, avec quelques mots des légendes consacrées. Les personnages sont placés sur un terrain étroit de verdure, animé d'oiseaux et de fleurs; au-dessous les eaux s'unissent et forment un grand fleuve IORDANES; sur ses ondes pacifiques des enfants jouent avec des bateaux et des oiseaux aquatiques. La bordure de cette partie de l'abside est formée par une inscription. Mais l'artiste n'a pas voulu s'en tenir à cette décoration déjà si complète, il a représenté d'autres figures dans la section inférieure; ce sont : Judas, Simon, Jacques le Majeur, Thomas, Jacques le Mineur, Philippe, Barthélemy, Mathieu et Mathias; les apôtres, dont les noms sont écrits en lettres superposées, se détachent d'un fond d'or coupé par les fenêtres; ils

reposent sur un pré émaillé de fleurs et sont encadrés d'arbres ; leur taille est sensiblement plus petite que celle des saints placés autour de la croix. Parmi ces personnages, deux petites figures présentent un intérêt particulier pour l'histoire de l'art ; ce sont deux moines à genoux et travaillant. L'un, celui qui est entre Simon et Jacques le Majeur, tient à la main l'équerre et le compas, c'est le mosaïste Jacques Torriti ; l'autre représente frère Camerino. Les mosaïstes ont voulu faire passer à la postérité leurs noms ; ils ont signé :

IACOBUS. TORITI. PICT. OH. OP. FECIT.

(Jacques Toriti, peintre, a fait cet ouvrage.)

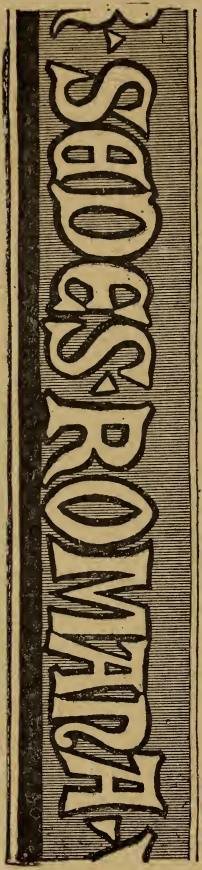
FR. IACOB. DE. CAMERINO. SOCI'MAGRI. OPIS. RECONMDAT.
SE..... ITIS BEATI IO^H IS.

(Frère Jacques de Camerino, compagnon du maître de cet ouvrage, se recommande au bienheureux Jean.)

Torriti, le maître mosaïste, n'a pas voulu que l'on s'y trompât ; c'est lui qui a composé la décoration, il l'indique par l'inscription et de plus il s'est représenté avec de nobles instruments, l'équerre et le compas ; Camerino, le compagnon, tient à la main le marteau tranchant, en usage encore aujourd'hui dans tous les ateliers de mosaïque, et il débite humblement la galette d'émail. La décoration est arrêtée par une ligne d'inscription dont nous donnons ci-après deux mots : SÆDES ROMANA, résultant de l'estampage, comme types de l'écriture en mosaïque du XIIIe siècle. Nous reproduisons également, d'après un dessin [1], l'ensemble de la

1. Voir page 131. — Le nom de Torriti a un seul R à Saint-Jean et deux à Sainte-Marie-Majeure ; c'est l'orthographe de Sainte-Marie qui est généralement suivie.

mosaïque absidale dont l'harmonie nous paraît parfaite et que nous allons étudier avec soin. La mosaïque est coupée en trois sections; cette superposition en étage ne nuit d'aucune façon à l'unité du sujet : le Sauveur domine l'ensemble; Marie, le pape et les apôtres du premier rang, comme ceux du second, participent à l'action commune, qui est l'adoration de la croix; les personnages ont des attitudes conformes à leur mission; les vêtements sont souples, drapés, colorés et coupés selon la caractéristique du saint; les attitudes sont en situation. Les figures sont en parfaite proportion avec les dimensions de l'édifice et la hauteur où elles sont placées; la tête du Christ mesure $0^{m},99$ de la surface des cheveux à la pointe de la barbe, et $0^{m},74$ dans sa plus grande largeur; les apôtres de la rangée supérieure ont une taille de $4^{m},20$, leurs pieds sont à $12^{m},90$ du sol de l'abside; entre les deux rangs de personnages il y a un espace de $1^{m},55$, rempli par le terrain, les eaux du Jourdain, les lignes et l'in-



PARTIE D'INSCRIPTION. (Basilique de Saint-Jean-de-Latran, XIIIe siècle.)

SAINT JACQUES LE MINEUR.

Par Jacobo Torriti.

(Basilique de Saint-Jean-de-Latran; XIIIe siècle.)

scription; les apôtres du bas, parmi lesquels se trouve Jacques le Mineur, dont le dessin que nous donnons vient de l'estampage [1], sont hauts de $2^m,80$, et se présentent à $7^m,65$ du pavé de l'église; la tête de Jacques a $0^m,43$ de haut sur $0^m,36$ de large. Le mérite de Jacques Torriti est assez grand pour qu'on puisse lui retirer dans la mosaïque absidale de Saint-Jean ce qui ne lui appartient pas, ou du moins ce qu'il a imité par goût ou par ordre des mosaïques antérieures. La croix et les cerfs se retrouvent dans la voûte de l'église de Saint-Clément, dont la mosaïque purement ornementale ne peut lutter, en tant que composition, avec celle de Saint-Jean; les cerfs décoratifs sont d'origine païenne, mais les artistes chrétiens s'en sont emparés dès les premiers temps. Le Jourdain, formé par la réunion des fleuves qui sortent de la montagne, est une réminiscence ou une copie de l'antique; sur ses eaux et sur le terrain qui les borde, douze enfants s'amusent avec des voiles, des oiseaux en cage, naviguent sur de légers esquifs traînés par des cygnes, pêchent et jouent en folâtrant; la touche est fine; le dessin, délicat et prestement enlevé, est dans le style des meilleures mosaïques païennes. En 1308, après l'incendie, Gaddo Gaddi fut appelé à Rome par le pape Clément V pour terminer, dit Vasari, quelques travaux laissés inachevés par Torriti dans l'abside de Saint-Jean. D'un autre côté, le hasard a fait qu'il y eut un mosaïste du nom de Jacopo da Torrita qui avait travaillé au baptistère de Florence; prenant les deux mosaïstes pour le même artiste, quoique l'un signe da Torrita et l'autre

1. Le dessin est à la page 135.

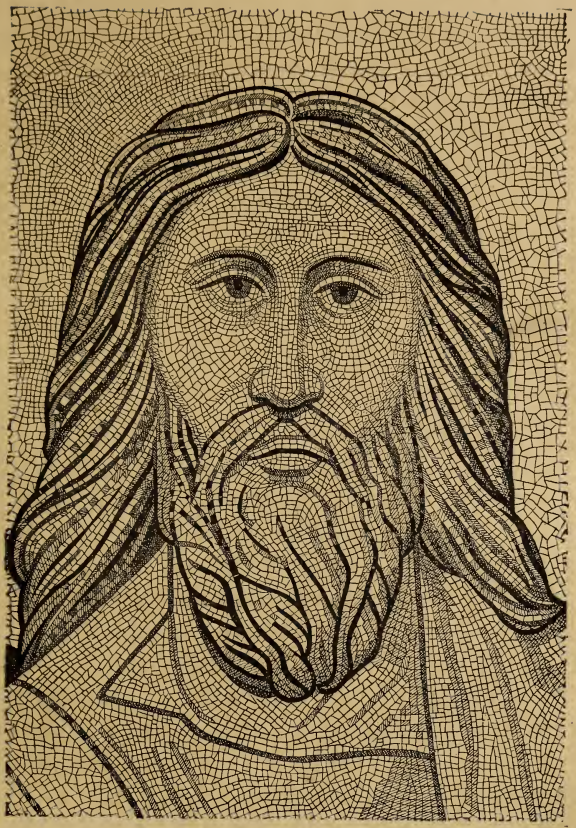


FIGURE DU CHRIST.

(Basilique de Saint-Jean-de-Latran.)

Dessiné d'après un estampage.

Torriti, on a dit que le mosaïste de Florence n'étant pas de force à composer et à exécuter un ouvrage comme

celui de Saint-Jean, cette œuvre devait être entièrement attribuée à Gaddo Gaddi. Il est facile de retrouver la vérité; il existe entre la mosaïque de Florence et celle de Saint-Jean une telle différence de style et de facture qu'il est impossible que le maître qui, en composant Saint-Jean a eu le pressentiment de l'art de la Renaissance, soit le même que celui qui ne s'est inspiré que de la décadence byzantine pour remplir le baptistère de Florence de personnages ridicules. Vasari reconnaît cette infériorité du baptistère, car en parlant de l'un des mosaïstes qui y travaillaient, il dit que ce fut pour lui un grand bonheur de vivre dans un temps où, en faisant des œuvres barbares, on arrivait à attirer l'estime sur ce qui n'était point estimable. Mais si même nous ne connaissions pas le travail de Florence, ne suffit-il pas, pour démontrer qu'il n'y a pas identité entre les deux Jacopo, de prendre les dates et de faire remarquer que le mosaïste qui a terminé Florence en 1225 n'a pu, en raison de son âge, commencer Saint-Jean en 1291. Puis l'inscription plantée dans le ciment est là depuis près de six siècles; si elle a été respectée par tous, y compris le rude et jaloux Gaddo Gaddi, c'est que tous ont reconnu que fra Jacopo Torriti avait eu le droit de signer l'ouvrage. Mais si nous n'hésitons pas à attribuer à Torriti l'ensemble de la composition, à quelle époque faut-il rattacher la figure du Sauveur? La date d'un ouvrage d'art peut être déterminée par les textes, le caractère de l'ouvrage, les matériaux employés. Le peuple de Rome entoure l'image d'une profonde vénération et veut qu'elle ait apparu à Constantin le jour de la consécration de l'église, mais c'est là une légende, car il a été démontré

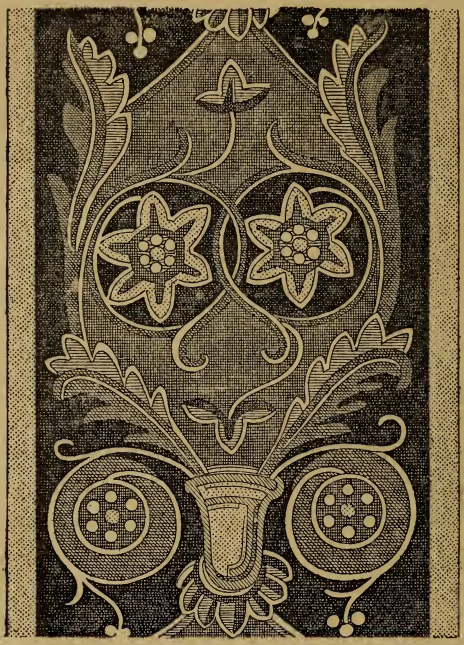
que la cérémonie n'eut lieu qu'en 323 ou 324, sous le pontificat de Sylvestre Ier. En 590, le pape Grégoire le Grand embellit la basilique; plusieurs auteurs pensent que c'est à ce moment que la figure fut composée en mosaïque. Depuis cette époque, Saint-Jean subit les incendies et les effondrements, mais la figure ne fut jamais, selon la Tabula Magna « ni brûlée ni mutilée, quoiqu'elle fût livrée sept fois aux flammes et qu'elle passât par la porte sainte située sous le portique. » Une inscription placée au-dessus des fenêtres rappelle que le pape Nicolas IV a ordonné, en 1290, de remettre la figure à sa place primitive. Il est encore un autre témoignage; les mosaïstes Torriti et Camerino, fiers et heureux d'avoir été admis à toucher à l'image miraculeuse, relatent le fait dans une inscription en mosaïque située dans l'abside : « Il (le pape Nicolas IV) prend cette vénérable figure du Sauveur qui avait apparu aux yeux des hommes, sans la briser, là où elle était, où elle restait, et la remet dans la même situation. » Les textes et la tradition sont donc d'accord : il y a toujours eu à cette place une image en buste du Christ; l'image a-t-elle toujours été en mosaïque? c'est fort probable. Mais a-t-elle toujours été la même? malgré les textes nous ne pouvons l'admettre. Les rédacteurs des inscriptions ont voulu perpétuer la légende, et le soin qu'ils ont pris à diverses époques de confirmer la tradition, marque clairement l'intention. Les yeux sont grands ouverts, le regard fixe et doux, les sourcils minces; les pommettes des joues sont peu saillantes; les coins de la bouche légèrement ouverte sont abaissés, la lèvre inférieure lippue; les cheveux, épais, lisses et noirs, sont très abondants, séparés

sur le front par la raie médiane à la mode des Nazaréens; ils retombent en ondes sur les épaules en encadrant le visage; la barbe est entière et forte, elle se termine en pointe arrondie. La physionomie est empreinte d'une résignation triste et douce, elle est grave et majestueuse. La robe est grise avec une légère bordure rouge brun, elle est découpée en carré et laisse voir un cou puissant; un pallium d'or est posé sur l'épaule droite. Le nimbe est un champ d'or plein et uni. Ce caractère répond-il aux Christs figurés des premiers siècles? Non, certainement. A cette époque régnait encore l'usage, remarqué dans les catacombes, de représenter le Christ sous les traits d'un bel adolescent imberbe; nous le trouvons ainsi dans les mosaïques de Ravenne, jeune, souriant, heureux. Ce n'est que plus tard que les choses et la religion s'assombrissent; le Christ perd sa grâce juvénile, il devient triste d'abord, sérieux et sévère, puis souffrant; la coupe carrée du devant de la robe et le pallium se trouvent avant le VIe siècle, mais ils persistent longtemps après. L'examen des matériaux ne peut rien nous apprendre de précis sur la date de l'ouvrage; nous indiquerons, dans la partie de ce livre consacrée à la technique, comment s'opèrent les fontes et les mélanges d'émaux, et pourquoi ces manipulations s'opposent à une recherche sur l'époque de la fabrication. Ainsi, ni par les inscriptions et les textes, ni par le caractère de la physionomie, ni par les smaltes, on ne peut déterminer d'une façon absolue l'origine de la figure du Sauveur. Elle a été successivement transformée; en 1663, le pape Nicolas VII fit restaurer la mosaïque, et c'est alors sans doute qu'on reprit les joues et le nez, car ils sont mo-

delés comme l'usage en commençait; les cheveux et la barbe ont été refaits précédemment par la même main, peut-être celle de Torriti; enfin, malgré la légende qui persiste, il y a certitude de restaurations récentes, le fait nous ayant été affirmé par un mosaïste dont le père a travaillé à la figure, il y a moins de soixante ans. En résumé, nous écartons l'hypothèse du VIe siècle, et nous inclinons à penser que le type actuel a été composé par Torriti; le maître était de force à tenter un pareil travail, il l'a prouvé tant à Saint-Jean que dans sa belle mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, mais par respect pour la tradition il a commis un pieux mensonge, et a déclaré qu'il avait simplement et par ordre de son pape replacé la mosaïque intacte au lieu où elle apparut. Il faut savoir gré à tous ceux qui ont touché à la figure depuis le XIVe siècle, de n'en avoir pas trop dénaturé la physionomie et le caractère; on ne ressent point, en effet, dans la basilique de Saint-Jean la pénible impression que procure la vue de la mosaïque du Triclinium du palais de Latran, transportée sur place en 1743, ou le désappointement plus grand encore que donnent les restaurations modernes dans Saint-Marc de Venise. Nous reproduisons[1] le modèle des embrasures des quatre fenêtres de l'abside; elles sont alternativement à fond d'or ou bleu, les ornements sur fond d'or sont en couleur et réciproquement; si les parois sont plus variées et plus coloriées que les ornements géométriques et les terrains figurés, c'est qu'elles reçoivent la lumière frisante et qu'elles doivent corriger l'effet peu agréable

1. Voir pages 142, 143, 144, 145.

des vitraux incolores. Les couleurs sont posées par aplats comme dans les revêtements de faïence persane, dont la mosaïque des fenêtres rappelle parfois le



EMBRASURE DE FENÊTRES.

(Basilique de Saint-Jean-de-Latran, XIIIe siècle.)

Dessin d'après des estampages.

style; les feuilles sont en partie vertes, en partie bleues, les tiges de même — les couleurs étant toujours en opposition, — les repliés rouges, les côtes médianes blan-

ches. Comme les feuilles et les tiges, les fleurs sont ornemanisées et conventionnelles, et tout en adoptant le parti des corolles blanches, le mosaïste pique un smalte

EMBRASURE DE FENÊTRES.

(Basilique de Saint-Jean-de-Latran, XIIIe siècle.)

Dessin d'après des estampages.

bleu, au hasard de la main, quand la fantaisie l'inspire. Du reste, dans l'abside de Saint-Jean, l'ornement joue un rôle effacé. Torriti le réserve aux ébrasements, aux

bordures et aux angles arrondis de tradition dans la mosaïque, il n'en a point voulu dans son motif principal et a négligé ce moyen souvent employé par

EMBRASURE DE FENÊTRES.
(Basilique de Saint-Jean-de-Latran, XIIIe siècle.)
Dessin d'après des estampages.

ses prédécesseurs. C'est que Torriti est un maître, il connaît la puissance de la mosaïque décorative, il sait qu'elle trouve sa force dans l'unité de l'effet, qui résulte

de la division raisonnée de l'espace, de l'harmonie dans l'ordonnance et de la simplicité dans l'exécution. L'humble moine franciscain a compris ces principes

EMBRASURE DE FENÊTRES.

(Basilique de Saint-Jean-de-Latran, XIIIe siècle.)

Dessin d'après des estampages.

immuables du grand art décoratif, il les a appliqués avec une science profonde; c'est justice de montrer son œuvre dans les plus belles qu'ait enfantées le génie ita-

lien avant la Renaissance, et de citer son nom parmi les précurseurs de l'art moderne.

Les Cosmati forment une famille de mosaïstes romains qui a laissé de très bons ouvrages. Laurent et son fils Jacques décorèrent le portail de l'église de Civita Castellana; un autre enfant de Laurent, nommé Lucas, travailla à l'église Sainte-Scholastique de Subiaco et dans le dôme d'Anagni. A Rome, Jacques et son fils posèrent un médaillon dans la façade de la maison de la Trinité située sur le Célius : le Christ attire à lui deux captifs chargés de fers; l'un est blanc, l'autre est noir. Le tombeau du cardinal Consalvo Rodrigo, à Sainte-Marie-Majeure, est orné d'un tableau votif avec la vierge, Mathias, Jérôme et le cardinal ; la mosaïque est de « Jean, fils de maître Cosme, citoyen romain ». Un autre tableau votif décore le monument élevé à la mémoire de Guillaume Durante, évêque de Mende, dans l'église Sainte-Marie-sur-Minerve; il montre Marie avec l'Enfant, saint Privat, saint Dominique et l'évêque; « Jean, fils de maître Cosmati, a fait cet ouvrage », dit une inscription. Le style des Cosmati est souple et la mosaïque toujours bien traitée; il est regrettable qu'ils n'aient pas obtenu dans Rome de plus importantes commandes; c'étaient des artistes.

Le siècle, près de finir, s'arrête sur un nom immortel, Giotto Le grand artiste est appelé à Rome, en 1298, pour exécuter sous le portique de Saint-Pierre la fameuse Navicella; la mosaïque que l'on voit aujourd'hui n'en est qu'une pâle reproduction et ne nous permet pas de juger l'œuvre du maître florentin ; elle a été faite d'après un dessin du chevalier Bernin, par Orazio Manetti, vers 1673; une copie de l'ouvrage, exécutée par Beretta,

se trouve dans l'église Sainte-Marie-de-la-Conception. Nous nous contenterons de reproduire les textes.

Giotto, dit Vasari, est aussi l'auteur de la mosaïque de la Nacelle qui est au-dessus des trois portes du portique de Saint-Pierre sur l'Atrium, œuvre merveilleuse et justement appréciée de tous les amis de l'art. Outre la correction du dessin, on y admire l'attitude des Apôtres qui luttent contre la tempête. Les vents enflent une voile qui est rendue avec une vérité inimaginable. Le pinceau le plus délicat obtiendrait difficilement les jeux de lumière et d'ombre que Giotto y produisit avec de simples morceaux de verre. Un pêcheur à la ligne, placé sur un rocher, montre sur son visage toute la patience qu'exige cet exercice, ainsi que l'espoir et l'envie de prendre quelques poissons.

Le chanoine Torrigio, dans son livre écrit en 1639, donne aussi quelques détails :

Jacques Stefaneschi, neveu de Boniface VIII et petit-neveu de Nicolas III, homme lettré et de bien, chanoine de Saint-Pierre, fit faire par un très fameux maître de ces temps, appelé Jotto Florentin, une nacelle de mosaïque qui représente quand, les Apôtres naviguant et voyant le Christ marcher sur les eaux, saint Pierre se jeta hors de la barque pour aller à sa rencontre..... Cette nacelle coûta à ce cardinal Stefaneschi deux mille deux cents florins, comme il est noté dans le livre des bienfaiteurs de cette basilique, écrit sur parchemin, en la bibliothèque, au folio 87.

Baldinucci, qui vivait au milieu du XVIIe siècle, raconte les péripéties de la mosaïque :

On la voyait autrefois dans le paradis ou l'atrium de la basilique, ainsi que nous l'avons dit. Paul V la fit transporter dans la muraille au-dessus de l'escalier, le 24 août 1617, avec l'aide de Marcello Provenzale da Cento, qui refit de sa main la figure du pêcheur, avec d'autres dans l'air et la restaura en quelques places..... Mais, comme en cet endroit elle était

exposée à l'inclémence de l'air et se détruisait, le 12 juin 1639, Urbain VIII la fit transporter dans l'intérieur de l'église, au-dessus de la porte majeure, où une autre inscription indiquait le nom du peintre et celui du pontife. Ensuite la mosaïque fut reportée par Innocent X au lieu où elle avait auparavant été placée par Paul V. Plus tard, Alexandre VII, ayant fait les nouveaux portiques, la fit lever. Cette œuvre vénérable était réduite au dernier degré de son existence et déjà s'en était allée se consumant peu à peu, quand Clément X, de sainte mémoire, la fit restaurer de la main d'Orazio Manetti Sabin, ou pour mieux dire, refaire en entier, pour la placer, d'après le dessin du cav. Lorenzo Bernini....., au-dessus de la porte du milieu, en dedans, en entrant dans le portique, exactement en face de la grande porte d'entrée de Saint-Pierre.

Ce récit ne témoigne guère en faveur des mosaïstes du XVIIe siècle. Le Provenzale avait cependant fait d'importants travaux dans la coupole de Saint-Pierre; il ne réussit qu'à donner une existence d'une vingtaine d'années à la Nacelle qui, quoi qu'en dise Baldinucci, n'était pas exposée à un climat bien rigoureux. Le mosaïste d'Alexandre VII fut encore moins heureux, puisque sa restauration ne dura même pas dix ans. Toutes ces dégradations n'ont, en réalité, d'autre motif que la mauvaise qualité du ciment, ce qui prouve que les praticiens étaient des gens peu soigneux. Rien n'est, en effet, plus facile que de composer un ciment solide, soit pour l'intérieur, soit pour l'extérieur. Nous avons rapporté d'Italie un fragment de mosaïque que le marteau peut à peine entamer et qui est resté quatre siècles exposé aux injures du temps. [1]

1. J'ai fait don de ce fragment au musée céramique de la manufacture de Sèvres. (G.)

On montre dans les grottes de Saint-Pierre un ange en mosaïque attribué à Giotto. Cet ouvrage, pas plus que la Navicella, ne donne la mesure du maître; il est fort probable, du reste, que Giotto se contenta de composer les modèles et d'en surveiller l'exécution. Vasari nomme Cavallini, élève de Giotto, comme ayant travaillé à la Navicella; c'est dans les mosaïques de ce peintre que nous allons trouver l'influence que Giotto a exercée sur l'art dont nous retraçons l'histoire.

La chapelle du palais Colonna possède une mosaïque qui était primitivement dans le couvent de l'Ara-Cœli; elle représente le Christ enfant sur les genoux de sa mère, il bénit Jean Colonna à genoux entre saint François et saint Jean. M. de Rossi a prouvé que la mosaïque était de la fin du XIIIe ou du commencement du XIVe siècle. L'élégante frise du portique de l'église de Sainte-Cécile est probablement aussi de la même époque.

Pendant ce temps, les mosaïstes de Venise continuent la décoration de Saint-Marc par l'histoire de saint Clément dans le chœur, la madone entre l'éponyme et saint Jean dans le vestibule, et sur la façade par la vue de l'église qui va recevoir les restes de l'évangéliste [1]; le dôme de Spoleto est décoré par le mosaïste Solferno, et Boniface VIII (1294-1303) fait mettre son portrait à côté de la madone, de saint Paul et de saint Pierre dans la chapelle d'Abundias de la basilique vaticane. Sur la rive orientale de l'Adriatique, l'église de Parenzo est également embellie d'une mosaïque absidale, représentant la Vierge assise l'Enfant sur les genoux, des anges ailés, des saints et des prélats.

1. Voir le dessin, p. 150.

LA DÉDICACE DE L'ÉGLISE.

(Façade de l'église Saint-Marc, à Venise, XIIIe siècle.)

LE QUATORZIÈME SIÈCLE

Rome : la basilique de Sainte-Marie-Majeure, Torriti, Gaddo Gaddi, Rusuti, l'église Sainte-Mabie-en-Transtevère, Pietro Cavallini. — Pise. — Sienne. — Orvieto, Venise. — L'Italie méridionale. — La Bohême.

Les travaux se succèdent sans interruption de la fin du XIIIe au commencement du XIVe siècle, et quelques-uns peuvent être datés aussi bien d'un siècle que de l'autre; c'est le cas de la grande mosaïque absidale de Sainte-Marie-Majeure, commencée sous Nicolas IV (1288-1294) par Torriti et achevée dix ou douze ans après. Elle représente le couronnement de la Vierge et, en une suite de panneaux, divers traits de la vie de Marie. Jésus et la Madone sont assis sur un même trône, le fils tient une couronne sur la tête de sa mère, des chœurs d'archanges sont à genoux; près d'eux, le pape Nicolas IV et le cardinal Jacques Colonna; derrière le pape, Saint Pierre, Paul et François d'Assise; derrière le cardinal, Jean-Baptiste, Jean l'évangéliste et Antoine de Padoue; sur le fond, de grands enroulements feuillus peuplés de légers animaux, se développent au-dessus

des personnages; en avant sont figurés, comme à Saint-Jean, le fleuve de la Terre-Sainte et les enfants, les cerfs et les oiseaux, souvenirs de l'antiquité; le franciscain a signé « Jacques de Torriti a fait cet ouvrage de mosaïque. » Entre les fenêtres, au bas de la voûte, Gaddo Gaddi a terminé, après 1307, sept compositions : la Purification d'Anne, mère de Marie, l'Annonciation, la Nativité, la Mort de la Vierge, l'Adoration des rois mages, la Purification de Marie, Siméon. La plus intéressante de ces compositions est la Mort de la Vierge : Marie est étendue mourante; le Christ lui apparaît entouré des anges et de ceux qui résident au ciel; il porte dans ses bras un jeune enfant qui symbolise l'âme de sa mère. Il se pourrait cependant que toute la décoration de l'abside ne fût pas de l'invention de Torriti et de Gaddo, et que le fond de rinceaux et d'enroulements datât du ve siècle. Elle est bien dans le goût de la chapelle des Saintes-Rufine-et-Seconde et du mausolée de Galla Placidia, mais avec plus de richesse; Raphaël, qui aimait à s'inspirer de la décoration antique, en a pris copie et a peint quelques-uns de ces motifs dans les loges du Vatican.

La façade de la basilique forme une surface droite au-dessus du portique, ce qui a permis de superposer en étages les sujets de la mosaïque comme sur le narthex de Torcello. A l'étage supérieur le Christ, vêtu d'une tunique rouge aux lumières d'or et d'une toge en drap d'or, est assis sur un trône somptueux au centre d'une gloire bleue étoilée d'or; il bénit de la droite et de la gauche, tient un livre ouvert sur les mots EGO SVM LVX MVNDI QVI, alternativement blancs et rouges. Deux anges thuriféraires, deux autres portant

LE CHRIST.
Par P. Rusuti.
(Façade de la basilique de Sainte-Marie-Majeure, XIVe siècle.)

des flambeaux, plus loin les symboles des évangélistes entourent le Christ en battant des ailes ; Marie, Jean-

Baptiste, Pierre, André et Mathieu se tiennent debout par groupes égaux aux côtés du Maître. La mosaïque est signée Philippe Rusuti, dont on ne connaît que cet excellent ouvrage; celle du bas appartient à Gaddo Gaddi, en partie du moins au dire de Vasari : « et aidant à finir quelques histoires de mosaïque qui sont à la façade de Sainte-Marie-Majeure, il améliora d'autant le style et s'éloigna de la manière grecque qui n'avait en soi rien de bon. »

Vasari a judicieusement employé les mots « quelques histoires », car c'est en effet l'histoire de la fondation de la basilique que Gaddo Gaddi a retracée dans sa composition divisée en quatre grands compartiments. Le premier montre le pape Libérius dormant habillé sur un lit, dans une chambre à colonnes tendue d'une draperie rouge; un homme assis à terre veille sur le pontife; la Vierge apparaît au pape et lui ordonne de bâtir une église sur la colline, à l'endroit couvert de neige; le dessin que nous reproduisons [1] indique la manière, qui est identique pour les quatre sujets. Le même motif revient dans le compartiment suivant, avec cette différence qu'au lieu du pape c'est le patricien Jean qui est couché et qu'une femme remplace l'homme qui veille. La troisième scène représente le pape dans un palais; il écoute le récit que lui fait Jean de sa vision. Dans le quatrième compartiment, le Christ et la Vierge font tomber une neige abondante sur la terre; le pape, entouré d'un cortège de prélats, de femmes et d'enfants, trace le plan de la basilique libérienne. On voit que le

1. Voir le dessin, page 155.

LE RÊVE DU PAPE LIBÉRIUS

Par Gaddo Gaddi.

(Façade de la basilique de Sainte-Marie-Majeure, XIVe siècle.)

parti de Gaddo Gaddi est bien différent de celui de Rusuti. Rusuti se borne à une composition simple, bien pondérée, dans le genre de celles de Torriti, tandis que Gaddo se plaît à multiplier les motifs ; il aime les détails et les accessoires ; il reprend la disposition observée au ve siècle dans l'attique de la basilique, à Ravenne et plus tard en Sicile, de diviser l'espace en compartiments, d'où la nécessité de traiter les sujets d'une façon plus étroite et plus humaine ; ce sont des tableaux d'histoire dans des cadres restreints ; le caractère hiératique subsiste cependant encore, mais il ne jaillit plus spontanément, il ne s'impose plus à première vue, comme dans les ouvrages de Jacobo Torriti et dans celui de Rusuti son contemporain. Gaddo Gaddi n'a plus la même ampleur, il voit moins grand, il est plus prosaïque ; au lieu d'un couronnement de la Vierge avec un cortège d'archanges et de saints en extase se détachant d'un fond somptueusement décoré de motifs conventionnels, c'est un pape qui dort dans un lit recouvert d'une chaude couverture ; la Madone, dont la présence doit marquer l'idéal, ne figure qu'à l'état d'accessoire nécessaire à l'explication du rêve ; c'est Gaddo qui inaugure ce genre dans lequel Cavallini va bientôt exceller. Gaddo Gaddi eut aussi mission, selon Vasari, de terminer les mosaïques laissées inachevées par Torriti dans l'intérieur de Saint-Pierre. Il entreprit seul le Christ et les nombreuses figures de la façade (ces mosaïques furent détruites lors de la démolition), puis il fut mandé à Arezzo par les Tarlati, seigneurs de Piétramola, et couvrit de mosaïques la voûte de la cathédrale qui s'écroula vers 1495.

Sur le sol de l'église Sainte-Sabine, on remarque une

pierre tombale figurant en mosaïque le général des Dominicains, Munio de Zamora, mort en 1300. Le moine est étendu sur le dos, les mains jointes, les yeux fermés.

Les dernières mosaïques romaines du XIVe siècle se trouvent à Sainte-Marie de Transtevère, dans l'enceinte de la même église où l'art, dégagé d'une étreinte barbare, se manifesta quatre siècles auparavant. Pietro Cavallini, artiste romain, fut chargé, en 1351, de décorer la partie inférieure de l'abside. L'œuvre ne présentait pas de grandes difficultés; la surface, assez peu élevée au-dessus du sol, était en partie seulement circulaire et n'exigeait pas, comme la voûte et son arc, une division de l'espace en hauteur. Cavallini la coupa en six compartiments égaux, et dans chacun représenta un épisode de la vie de la Vierge : la Naissance, l'Annonciation, la Nativité du Christ, l'Adoration des Mages, la Présentation au temple, la Mort de la Vierge. Dans la Naissance, une femme, assise près du lit sur lequel sainte Anne est couchée, soutient l'enfant et trempe sa main dans l'eau du bain où le nouveau né va être plongé. La mort de la Vierge est symbolisée d'une façon moins vulgaire : au moment d'expirer, le Christ lui apparaît, tenant dans ses bras un jeune enfant. Déjà, à Sainte-Marie-Majeure, nous avons vu la même pensée. Le tableau de la Nativité est un mélange du ciel et de la terre; des anges ailés planent au-dessus de la Vierge couchée sur un matelas au-devant d'une grotte où l'on voit un bœuf et un âne; une toute petite maison est placée sous la Vierge; on serait fort en peine d'expliquer le but de cette construction, qui ne se rapporte en rien au sujet, sans l'inscription « Taberna meritoria », qui était le

nom d'un hôtel des Invalides existant sous l'Empire sur l'emplacement de l'église. Au-dessus du trône épiscopal derrière l'autel, Cavallini a exécuté encore une mosaïque commandée par le seigneur Bertolde. Dans une gloire bordée d'un quadrillage d'émaux rouges, bleus et blancs, la Madone, revêtue d'une robe bleue ornée de franges dorées, tient sur ses genoux Jésus habillé d'un vêtement rouge aux lumières d'or; saint Pierre et saint Paul sont debout aux côtés de l'image; Paul tient l'épée haute et Pierre appuie la main sur la tête du donateur Bertolde agenouillé. Nous reproduisons la partie centrale de la mosaïque[1]; la Vierge donne exactement le type de la Madone au milieu du XIVe siècle; la figure de l'enfant a été refaite et modernisée maladroitement.

Cavallini, élève de Giotto, était peintre et sculpteur. Vasari, rapportant qu'il orna la façade de Saint-Paul-hors-les-Murs et la nef du milieu d'une foule de sujets en mosaïque tirés de l'Ancien Testament, ajoute « qu'il affectionna l'ancienne manière grecque, qu'il mêla au style de Giotto .» Cela est possible à Saint-Paul, nous ne pouvons en juger, car la reproduction moderne des mosaïques détruites dans l'incendie de 1823 est des plus médiocres. Mais il est certain qu'à Sainte-Marie-en-Transtevère, Cavallini n'est plus que l'élève fidèle de Giotto. Il coupe la décoration en compartiments, comme l'a fait Giotto en 1304 dans la chapelle mortuaire de la Madone de l'Aréna de Padoue; il groupe de même ses personnages et leur donne une semblable attitude; il prend le geste et l'expression dans la nature et non plus

1. Voir page 159.

dans la convention; pourtant il est moins distingué que le maître dans les détails quelquefois trop affectés. Ce n'est plus un mosaïste de pur sang, et voici où se révèle

LA MADONE ET L'ENFANT

Par Cavallini.

(Église Sainte-Marie-en-Transtevère, à Rome, XIVe siècle).

l'influence giottesque dans la mosaïque; c'est un peintre qui convertit une fresque en mosaïque; il garde le caractère de la peinture, mais au lieu de la fixer avec des

couleurs liquides, il l'incruste dans le mur au moyen des smaltes. C'est une nouvelle école qui, encore excellente au début, portera bientôt des fruits sans saveur et hâtera ainsi la chute de la grande mosaïque décorative.

De nombreux ouvrages de mosaïque furent exécutés en dehors de l'enceinte de Rome, au cours du XIVe siècle. Nous avons déjà dit que Vicino acheva, en 1321, à Pise, les figures de son maître Gaddo Gaddi; Andréa, fils de Mino, et plus tard Michele Memmi travaillèrent au dôme de Sienne; à Orvieto, deux moines, Cecco Vanni et Francesco, décorèrent la cathédrale, dans laquelle paraît avoir travaillé aussi Jacques Cosmas, de la famille des Cosmati; un autre mosaïste, Déodato Cosmas, a signé en 1332 les mosaïques ornementales de l'église de Teramo ; à Saint-Marc de Venise, le doge Andréa Dandolo fit représenter dans la chapelle de Saint-Isidore la vie du saint et l'arrivée de son corps à Venise; dans le sud de l'Italie, on peut signaler une Madone dans la chapelle de Sainte-Restituta à Naples, quelques travaux secondaires à Ravello et des œuvres excellentes dans la cathédrale de Salerne.

Plusieurs mosaïstes italiens furent appelés en Bohême par l'empereur Charles IV. Ils représentèrent dans la cathédrale de Saint-Veit, à Prague, le Jugement dernier, où figurent l'empereur et sa femme avec les six patrons de la Bohême; de là, ils passèrent en Prusse où ils firent, à Marienwerder, le martyre de Jean l'Évangéliste et à Marienburg, une colossale figure de la Vierge. Ces tentatives restèrent stériles, comme celles de Charlemagne, et la mosaïque ne put s'acclimater ni en Bohême ni en Allemagne.

LE QUINZIÈME SIÈCLE

Rome. — Venise. — Florence : Baldovinetti, Domenico, David et Ridolfo Ghirlandaio.

Les grandes entreprises de mosaïques sont arrêtées à Rome; elles ne seront reprises qu'au siècle suivant, et surtout après la reconstruction de la basilique vaticane; cependant Nicolas V (1447-1455) et ses successeurs firent exécuter quelques réparations dans Saint-Pierre, ainsi que l'abside d'une chapelle; une figure de l'éponyme, qui date de ce temps, se trouve encore dans les grottes de l'église.

A Venise, Michele Giambono, ou Zambono, représenta, en 1430, les faits de la vie de la Vierge, dans la chapelle dei Mascoli, à Saint-Marc; le carton est de l'invention du mosaïste, qui était un peintre distingué. C'est le meilleur ouvrage de Saint-Marc. Sylvester, Antonius, Petrus et Lazarus exécutèrent des figures isolées, dont quelques-unes se voient encore dans l'église[1].

1. Les mosaïques de Saint-Marc sont décrites en partie dans le chapitre consacré au XVIe siècle.

Florence eut, pendant le xve siècle, une série de mosaïstes dont les travaux sont à noter, sans avoir l'ampleur et l'importance de ceux de Venise et de Rome; les artistes toscans ont ceci de particulier qu'ils ne sont pas mosaïstes de profession; ce sont des peintres, des miniaturistes et des orfèvres qui, selon l'excellente coutume du temps, cultivaient plusieurs arts à la fois. Vasari nous tient au courant de leurs ouvrages, mais il en parle avec exagération, comme il fera des maîtres vénitiens; en réalité, ces mosaïques ont un certain caractère de finesse et d'élégance qui contraste singulièrement avec les figures étranges du baptistère de Saint-Jean; mais déjà elles sont trop minutieuses, trop détaillées, et ont perdu la franchise d'exécution des ouvrages des *trecentisti*[1].

Peselli, peintre d'histoire et d'animaux, de son vrai nom Giuliano d'Arrigo, décora, en 1416, le tabernacle de l'église Or-San-Michele, à Florence. Alesso Baldovinetti (1425-1499), également peintre d'histoire, voulant faire de la mosaïque, s'était mis à la recherche des procédés de cuisson des émaux; il allait y renoncer, lorsqu'un Allemand lui en donna les formules. Baldovinetti exécuta, en 1455, au baptistère de Saint-Jean, au-dessus de l'une des portes, la tête du Christ soutenue par des anges, et restaura la voûte du monument, ainsi que les mosaïques de San-Miniato; il écrivit un livre sur la technique de la mosaïque et des stucs; il acquit la renommée mais non la richesse, et se retira à l'hôpi-

1. On nomme *trecentisti*, en Italie, les artistes du xive siècle, et *uattrocentisti* ceux du xve.

tal Saint-Paul, où il finit ses jours. Baldovinetti fut le maître de Domenico Ghirlandaio (1449-1495), de son nom Corradi, mais surnommé Ghirlandaio à cause de l'invention qu'il fit, comme orfèvre, d'une guirlande très à la mode parmi les femmes de Florence; le célèbre artiste, qui eut la gloire d'être le maître de Michel-Ange, commença dans Notre-Dame-des-Fleurs la décoration en mosaïque de la chapelle Saint-Zénobius; il ne put la terminer à cause de la mort de Laurent de Médicis; l'ouvrage fut repris plus tard par Gherardo, Monte le miniaturiste, Boticelli et David Ghirlandaio. Domenico est l'auteur de l'Annonciation placée au-dessus de la porte du dôme qui conduit aux Servites. Vasari est enthousiaste de cet ouvrage; il dit que, malgré le petit nombre de travaux de ce genre que laissa Domenico, la mémoire de cet artiste doit être glorieusement célébrée et cite de lui le mot: « La vera pittura per l'eternita essere il musaico », que nous avons pris pour épigraphe. David, frère de Dominique, « se tourna follement vers la mosaïque » à la mort de son frère, c'est du moins Vasari qui l'affirme; il travailla à Orvieto et à Sienne (1497) et fit l'Annonciation qui est à l'église de l'Annunziata de Florence. Le musée de Cluny possède de lui un ouvrage. La mosaïque représente la Madone sur un trône avec l'Enfant et deux anges en adoration; elle a été achetée à l'auteur, non par le roi de France, comme l'assure Vasari, mais par le président Jean de Ganai, qui accompagnait Charles VIII, se rendant dans le royaume de Naples pour le conquérir. La pièce a été restaurée dans les fonds; on y lisait jadis les mots: *Opus magistri Davidis Florentini 1496;* il reste au bas l'inscription

suivante : D. JO. DE GANAI. PRESIDES. PARISIE. P. DE. ITALIA. ATT. PARISIVM. HOC. OPVS. MVS. (Dominus Johannes de Ganai, presidens parisiensis parlementi de Italia attulit Parisium hoc opus musaicum). La mosaïque était placée dans une chapelle de l'église Saint-Merry, à Paris, où est inhumé le président de Ganai; c'est un ouvrage secondaire, d'un style médiocre et d'une coloration obscure, que ne relèvent pas les lumières trop plaquées en blanc. David avait son four à Montaioni, près de Valdera; il produisit un grand nombre de mosaïques, de vitraux, de vases et d'objets céramiques, que lui acheta Laurent le Magnifique. Ridolfo Ghirlandaio, fils de Domenico, s'adonna aussi à la mosaïque, uniquement parce qu'il avait trouvé dans sa maison les outils de son père et de son oncle; il n'y réussit point, car il n'eut pas la patience qu'exige la pratique de cet art; c'est à tort que Vasari lui attribue certains ouvrages. Ce Ridolfo était l'ami de Raphaël qui, à son départ de Florence pour Rome, en 1508, lui confia le soin de faire la draperie bleue de la Belle Jardinière du musée du Louvre.

Avec l'aube de la Renaissance a commencé l'agonie de la mosaïque. Pour prolonger sa vie, elle transforme sa manière et se fait peinture, mais c'est en vain; après deux derniers et suprêmes efforts à Saint-Marc de Venise et à Saint-Pierre de Rome, elle s'inclinera définitivement devant sa grande rivale. Déjà, vers la fin du XIVe siècle, nous avons signalé les premières atteintes du mal; il a persisté durant tout le XVe siècle, et ce fut là le caractère de cette période.

LE SEIZIÈME

ET

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

Venise : La cathédrale de Saint-Marc, les mosaïstes Rizzo, Bianchini, Bozza, Marini, Zuccati, Ceccato, Gaetano, etc.; les peintres le Titien, le Tintoret, Salviati, Maffeo Verona, etc. — Rome : la chapelle Chigi a Sainte-Marie-du-Peuple, Raphael, Luigi di Pace; l'église Santa-Cróce-in-Gerusalem, B. Peruzzi; l'église Santa-Maria-Scola-Cœli; commencement des travaux dans la nouvelle basilique de Saint-Pierre.

L'église de Saint-Marc de Venise a été construite de l'an 977 à l'an 1071, mais la dédicace n'eut lieu qu'en 1111. Elle affecte la forme de la croix grecque avec cinq coupoles sur pendentifs placés au centre, dans la nef, sur le chœur et dans les deux branches du transept; de larges voûtes en berceau séparent les coupoles; le chœur se termine par une abside hémisphérique; le prolongement des bas côtés finit également par des absides

demi-circulaires; un vestibule, couvert par une série de coupoles, précède l'entrée sur la place, se prolongeant sur le côté gauche de l'église, jusqu'au transept; il est coupé à droite par deux chapelles; la sacristie est dans un bâtiment hors du plan général. Tout l'intérieur, ainsi que la façade, est recouvert de marbres et de mosaïques à fond d'or et d'inscriptions. L'impression ressentie, en entrant dans l'église, est plus mystique que grandiose; le rêve ouvre ses ailes sous ces voûtes d'or, mais l'esprit n'est pas dominé comme dans nos vieilles cathédrales gothiques. Il nous paraît qu'avec plus de sobriété, les effets eussent été plus puissants. La pensée est déroutée par la profusion des ors et des figures, et retient avec peine quelques-unes des nombreuses scènes que le Sénat fit représenter, autant pour l'instruction des fidèles que pour la décoration de l'église. Les grandes compositions gagnent à être relativement isolées; celle de Sébastien Ricci, qui montre les magistrats de Venise vénérant le corps de saint Marc, n'aurait pas atteint sa juste renommée si, au lieu de décorer la façade, elle se fût trouvée à l'intérieur, et les cartons du Titien, du Tintoret et de Salviati, interprétés par les Bianchini et les Zuccati, Rizo, Marini, etc., seraient mieux compris s'ils étaient dégagés. Mais, le parti étant adopté dès le principe, il fallut le suivre et les administrateurs de Saint-Marc n'y ont point manqué depuis le XIe jusqu'au XIXe siècle.

Il a suffi de citer les noms des peintres pour caractériser les mosaïques du XVIe siècle qui décorent le temple. Que pouvaient faire les mosaïstes en présence de modèles peints par les maîtres de l'école? Les interpréter

SAINT MARC, D'APRÈS LE TITIEN
Par F. et V. Zuccati
(Eglise de Saint-Marc, à Venise, XVIe siècle).

avec fidélité, rien de plus. Les mosaïques, à partir du XVIe siècle, ne sont donc plus que des tableaux fixés dans le mur au moyen des émaux, mais du moins ces tableaux ont-ils été composés à dessein. Nous trouvons dans Vasari, nettement exprimée, l'opinion que l'on avait alors du rôle de la mosaïque : elle devait imiter la peinture; en parlant des travaux des frères Zuccati et de Vincenzo Bianchini, il dit « qu'on ne pourrait vraiment mieux faire avec des couleurs; que de loin les mosaïques paraissent peintes à l'huile; que les Zuccati (Vasari les appelle à tort les Zuccheri) firent des petits tableaux, pleins de figures, si finement exécutés, qu'on les prend pour des miniatures plutôt que pour un assemblage de pierres »; que les mêmes artistes « ont aussi produit une quantité de portraits, entre autres ceux de Charles-Quint, de son frère Ferdinand, de l'empereur Maximilien, du cardinal Bembo, du Magnifique..... Dans ces deux derniers ouvrages, les chairs, les lumières, les demi-teintes et tous les moindres détails sont traités avec autant de soin qu'on ne saurait imaginer rien de mieux ». Pour Vasari, les mosaïques de Saint-Marc du XVIe siècle sont le point culminant; à son avis, jamais on ne fit mieux à Rome et à Florence. De notre temps, après trois siècles, on a changé de manière de voir : on ne veut plus maintenant que les tapisseries et les mosaïques imitent la peinture, on veut qu'elles conservent le caractère décoratif qui leur est propre, et nous pensons qu'on a raison. On trouvera dans la description sommaire que nous donnons des principales mosaïques de Saint-Marc, les noms des peintres qui firent les modèles et ceux des mosaïstes qui les exécu-

tèrent. Vasari assure que la présence et les conseils du Titien furent d'un immense secours à tous ces artistes, et qu'il ne négligea rien pour que les mosaïstes fussent honorablement récompensés. Les récits du temps nous apprennent que ces mosaïstes ne furent pas tous d'une conduite irréprochable, et donnent quelques curieux

LA DESCENTE DE CROIX, D'APRÈS LE PORDENONE.
Par F. et V. Zuccati
(Église de Saint-Marc, à Venise, XVIe siècle).

détails sur leurs mœurs et leurs pratiques. Vicenzo Bianchini, entré à l'atelier de mosaïque en 1517, fut obligé deux fois d'interrompre ses travaux, par suite de condamnations qui le frappèrent, pour avoir blessé un homme et fabriqué de la fausse monnaie. Les Francesco et Valerio Zuccati, après avoir, vers 1530, été chargés d'importants travaux dans l'atrium, reçurent la commande des mosaïques qui décorent l'intrados du grand

arc en avant de la première coupole; ils avaient terminé leurs travaux en 1563, lorsqu'ils furent accusés par Vicenzo et Domenico Bianchini et Bozza d'avoir employé la peinture pour donner plus d'éclat aux mosaïques. Le Sénat s'émut et nomma une commission pour vérifier le fait. Cette commission, composée du Titien, de Paul Véronèse, du Tintoret, de Medula dit le Schiavone, et de Jacopo Pistoja, reconnut des coups de pinceau sur quelques parties des mosaïques, mais constata aussi sous la couleur la présence des cubes d'émail, ayant une égale intensité d'effet; les Zuccati furent condamnés à recommencer à leurs frais les parties peintes. Malgré l'autorité qui s'attache à ce tribunal, le plus illustre qui jamais ait eu à juger une question d'art, nous ne pouvons comprendre son arrêt; du moment, en effet, où la mosaïque existait avec la matière et la coloration voulues, il était inutile de la faire recommencer, il suffisait d'ordonner l'enlèvement des couleurs. Peut-être les juges voulurent-ils donner quelque satisfaction aux rivalités qui existent partout entre artistes, mais qui, à Venise, étaient plus vives qu'ailleurs.

Le Sénat de Venise et les administrateurs de Saint-Marc se préoccupaient beaucoup des travaux de mosaïque et prirent d'utiles mesures dans l'intérêt de leur qualité et de leur conservation. Les mosaïstes furent mis en concurrence; en 1517, Mario Luciano Rizzo et Vicenzo Bianchini exécutèrent deux anges, qui furent placés en pendants à l'entrée du sanctuaire, pour permettre de juger leur mérite dans des conditions semblables. Plus tard, en 1563, on demanda à la célèbre commission de l'expertise de classer les mosaïstes; elle

mit Francesco Zuccato au premier rang et Vincenzo Bianchini au second ; Francesco, en effet, était peintre, il avait été élevé dans l'atelier de son père Sébastien, qui

PARTIE DE LA CRUCIFIXION, D'APRÈS LE PORDENONE.
Par F. et V. Zuccati
(Eglise de Saint-Marc, à Venise, XVIe siècle).

avait enseigné au Titien les premiers éléments du dessin, et, comme le but de la mosaïque était alors d'imiter la peinture, il est évident qu'un peintre devait mieux que tout autre arriver à ce résultat. Mais on alla plus

loin et un concours fut ouvert : le sujet était une figure en mosaïque de saint Jérôme. Les juges furent Paul Véronèse, le Tintoret et Sansovino; ils placèrent les concurrents dans l'ordre suivant : Francesco Zuccato, Gian Antonio Bianchini, Bozza, Domenico Bianchini. L'ouvrage du premier fut donné en présent au duc de Savoie; celui de Bozza se voit encore dans la salle du Trésor et ceux des deux autres dans la sacristie de l'église.

Les anciennes mosaïques de Saint-Marc étaient déjà au commencement du xve siècle en mauvais état; les incendies de 1419 et de 1429 les endommagèrent gravement, et de plus elles n'étaient pas du goût des peintres de la Renaissance, qui regardaient comme des œuvres barbares les ouvrages des *trecentisti* et des *quatrocentisti;* les administrateurs de l'église eurent donc à pourvoir aux restaurations et aux renouvellements partiels, et en outre ils décidèrent, sur la proposition du Titien, que toutes les vieilles mosaïques seraient remplacées; ce travail commença dans l'atrium, vers 1530, et vingt ans après, toute la partie du milieu comprise entre les deux grandes portes était décorée d'ouvrages nouveaux. La réaction s'opéra en 1610; le gouvernement rendit un décret défendant de détruire les anciennes mosaïques et ordonna que dans le cas où le remplacement serait inévitable, un dessin très exact serait levé, afin de rétablir les ouvrages dans leur état primitif[1]. Le décret de 1610 a été inspiré par un sentiment fort louable, mais il fut impuissant, et aujourd'hui qu'une semblable disposition a été remise en vigueur, elle restera sans effet chaque fois

1. Zanetti, *Nella pittura veneziana.*

qu'il s'agira de remplacer dans son intégralité une ancienne mosaïque. Ni décrets, ni dessins, ni estampages, ni calques ne feront qu'un mosaïste au XVIe siècle travaille comme au XIIe; il voit à sa manière et, pour le faire voir à la manière de ses devanciers, il faudrait, dès l'enfance, lui donner une éducation spéciale. Nous savons ce qui est arrivé avec la mosaïque du triclinium du palais de Latran[1]; le même fait se reproduisit à Venise, quelques années après le décret de 1610. On avait décidé que les mosaïques primitives de la rangée supérieure de la façade de Saint-Marc seraient remplacées; Maffeo Verona, l'élève et le gendre de Paul Véronèse, fut chargé de les copier et Luigi Gaëtano d'exécuter les mosaïques d'après le nouveau carton. L'un était un bon peintre et l'autre un habile praticien; que firent-ils? Un ouvrage dans le sentiment grec? Nullement; ils firent une mosaïque du XVIIe siècle, avec tout le caractère et la facture du temps. Ce n'est pas ici le lieu de discuter à fond la grave question de la restauration des mosaïques; le problème est complexe et peut avoir des solutions diverses. Nous nous contenterons d'exprimer le désir qu'aucune restauration ne puisse être entreprise sans l'avis favorable de l'autorité civile; que les mosaïques ne soient détachées en totalité qu'au cas où le mur serait menacé d'une ruine certaine, et qu'autant que possible la restauration se fasse sur place, morceaux par morceaux, comme les réparations des anciennes tapisseries. Le décret de 1610 eut, du moins, pour effet de conserver quelques-unes des mosaïques primitives. Le Sénat prit aussi quelques

1. Voir page 76.

sages mesures de police; il défendit de faire éclater des pièces d'artifice et des matières explosibles aux abords de l'église, la commotion pouvant ébranler le ciment et les cubes.

Les surfaces couvertes de mosaïques mesurent 4,240 mètres carrés; presque toutes ont subi des restaurations; quelques-unes ont été entièrement refaites. On comprend qu'il nous est interdit, par les limites de ce volume, de décrire tous ces ouvrages; nous nous bornerons à signaler ceux qui se recommandent par leur qualité ou la notoriété de leurs auteurs. Nous mentionnerons aussi bien les mosaïques antérieures au XVIe siècle, quoique déjà il en ait été question, que celles qui ont été exécutées depuis [1].

FAÇADE

Le premier rang est formé par cinq ouvrages : la *Dédicace de l'église*, mosaïque du XIIIe siècle [2]; les *Magistrats de Venise vénèrent le corps de saint Marc*, d'après le modèle de Sébastien Ricci, par L. de Pozzo, 1728 [3]; le *Jugement dernier*, d'après Latanzio Quareno, 1836; le *Débarquement du corps de saint Marc*, d'après Pietro della Vecchia, 1660; *l'embarquement du corps à Alexandrie*, d'après le même artiste. Au second rang, il n'y a que quatre mosaïques à cause de la grande fenêtre : *la Descente de croix*, *Jésus dans les limbes*, *la Résurrection*, l'*Ascension*, par le mosaïste Luigi Gaëtano.

1. Nous nous abstenons de signaler les restaurations modernes, le travail étant continu.

2. Voir le dessin page 150.

3. Une date seule indique l'année de la mosaïque; deux dates réunies marquent la naissance et la mort de l'artiste.

1617, d'après les cartons de Maffeo Verona, copiés sur les mosaïques primitives à la suite de la décision du Sénat, de 1610.

VESTIBULE

Le motif courant de la décoration consiste en la représentation des *Scènes de la Genèse*, commandées par le doge Domenico Selvo au XIe siècle, et dans l'*Histoire de Noé, d'Abraham, de Joseph et de Moïse*. Sur la proposition du Titien, le Sénat décida que ces anciennes mosaïques seraient remplacées; par suite, Francesco et Valerio Zuccati exécutèrent à l'entrée de l'église : *Saint Marc*, d'après le Titien, 1545; la *Crucifixion* et la *Descente de croix*, d'après Licino, dit le Pordenone, 1549[1]; la *Résurrection de Lazare; l'Ensevelissement de la Vierge;* les *Prophètes et les Évangélistes;* les Anges et les Ornements. Dans le même emplacement, Gian Antonio Marini a fait le *Choix des élus*, d'après le Tintoret (1512-1524); la *Condamnation des réprouvés*, d'après Maffeo Verona (1576-1618); et Bartholomeo Bozza a reproduit : le *Christ sur les nuages avec la Madone, Paul et Jean-Baptiste; l'Adoration de la croix*, d'après le Tintoret. A droite, au-dessus de la porte Saint-Clément, se trouve *Saint Clément*, par Valerio Zuccato, 1532; et à gauche, dans une absidiole, le *Jugement de Salomon*, 1538, par Vincenzo Bianchini, d'après le modèle du sculpteur Sansovino. Vasari, en parlant de cet ouvrage, dit avec exagération que « sa beauté est telle qu'on ne pourrait vraiment mieux faire avec des couleurs ». Une autre absidiole est décorée d'une scène entre *Joseph et Pharaon*, d'après Pietro della Vecchia (1605-1678), et dans un passage on trouve *Saint Geminianus*, par F. et V. Zuccati, d'après le Titien et par les mêmes mosaïstes *Sainte Catherine*, d'après Salviati, ami du Titien.

1. Voir les dessins, pages 167, 169, 171.

INTÉRIEUR

Au-dessus de la porte d'entrée, apparaît *le Christ, la Madone et saint Marc*, mosaïque du xe siècle. Sur l'intrados du grand arc, les frères F. et V. Zuccati ont incrusté en cinq compartiments les *Sujets de l'Apocalypse*, 1563, « où ils ont placé autour du Père éternel les quatre Évangélistes sous figures d'animaux, les sept candélabres et une foule d'accessoires qui, de loin, paraissent peints à l'huile », dit Vasari dans la vie du Titien. Ce sont ces mosaïques qui donnèrent lieu à la célèbre expertise dont nous avons parlé. Au-dessous, Arminio Zuccato, fils de Valerio, a représenté *Saint Jean l'Évangéliste*, 1579, et *Saint Pierre*, et sur une petite voûte, près de l'arc, *une scène de l'Apocalypse*.

La voûte de la première grande coupole montre *l'Esprit saint*, ouvrage du xiie siècle, des *Anges* et les *Nations évangélisées*. Sur l'arc suivant, sont figurées les scènes de la Passion : *les Femmes au sépulcre*, *le Christ aux nimbes*, le *Christ apparaissant à Magdeleine et à Thomas; David et Zacharie*, par B. Bozza, d'après Salviati ; *Job et Jérémie*, par Marini ; *les saints Castorius, Nicostratus et Sinforiasius*, par Luigi Alvise Gaëtano, 1590. La grande coupole centrale représente les *Vertus*, xie siècle ; *la Madone avec les anges et les apôtres ; les Évangélistes, les Fleuves du paradis*, xiie siècle.

Le Tintoret a fourni à Marini, élève de Bozza, les modèles des mosaïques de l'intrados de l'arc qui suit : l'*Annonciation*, *les Rois mages*, *la Présentation au temple;* le *Saint Pierre* à gauche est par Arminio Zuccato ; le *Saint Paul* par Grisogonos, 1507. A l'entrée du sanctuaire sont placés *deux Anges* tenant une croix ; celui qui est habillé en bleu, est par Marco Luciano Rizzo ; l'autre, en vert, est par Vincenzo Bianchini ; ces ouvrages furent commandés en 1517, pour comparer le mérite des deux mosaïstes. Le xiie siècle a laissé dans la coupole du chœur *le Christ, la Madone, David, Salomon, etc.*, et les *Symboles des Évangélistes* ; à gauche, les

Saints Augustin et *Ambroise,* sont par V. Bianchini ; à droite, *la Madone* par Pietro, 1502. Dans l'abside, *le Christ,* daté de 1506, est du même mosaïste ; il est accompagné de *Pierre, Marc, Nicolas et Hermagoras,* protecteurs de Venise ; *le Père éternel* et les saints qui l'entourent sont du XIIe siècle.

La nef latérale du nord correspond avec l'atrium à gauche par la porte Saint-Pierre; dans la première petite coupole, on voit la *Sainte Sagesse* et les *Évangélistes ;* au delà, sur le grand mur, *le Paradis,* par B. Bozza, d'après le Tintoret, *le Martyre des saints Pierre et Paul, la chute de Simon le Magicien,* par Luigi Gaëtano, d'après les modèles d'Alexandre Varotari, dit Padovanino (1590-1650), *les Vierges sages.* Dans le passage, *Saint Thomas en présence du roi indien Gondofar,* d'après le Titien ; *Saint André sur la croix,* d'après Vassilucchi, dit l'Aliense (1559-1629) ; ces deux mosaïques sont par Luigi Gaëtano ; sur le pilier, *le Christ,* d'après l'Aliense ; sous la voûte qui donne sur le transept, les saints Procès et Martinien, par Domenico Bianchini, dit Rosso ou Rosetto, admis à l'atelier en 1537. Le transept nord s'ouvre sur la grande coupole centrale par un arc où sont figurés la *Guérison des lépreux, les Noces de Cana,* d'après le Tintoret, par B. Bozza, 1653 ; *la Chananéenne,* la *Résurrection du fils de la veuve de Naïm , la Cène,* d'après le Tintoret ; l'*Ascension,* d'après Salviati ; ces mosaïques, sauf *la Chananéenne,* sont par Domenico Bianchini. Dans la coupole du transept, ce sont : *La Vie de saint Jean l'Évangéliste* et *les Pères de l'Église ;* entre la coupole et la porte Saint-Jean, *les Faits de la Vie de Marie et de Joseph ;* la *Lapidation des vieillards,* d'après le Tintoret, par G.-A. Marini ; *l'histoire de Suzanne* en quatre tableaux, d'après le Tintoret et Palma le Jeune (1544-1628), par Lorenzo Ceccato, qui fit également les figures *d'Osée* et *de Moïse.* La chapelle de Notre-Dame-dei-Mascoli est célèbre par la *Vie de la Vierge,* exécutée en 1430 par Michele Giambono ou Zambono ; c'est la plus intéressante et la meilleure mosaïque de l'église. Le doge André Dandolo fit représenter au XIVe siècle, dans la chapelle saint Isidore, l'*Arrivée du corps du saint à Venise,* et, au XVIIe siècle, Maffeo

Verona compléta la décoration ; Gian Antonio Bianchini y fit les *saints Pegasius et Exaudinus*. L'*Arbre généalogique de la Vierge* sur le mur de la chapelle est, selon Vasari, « remarquable par la grâce du style, la délicatesse du travail et la vigueur du relief » ; le modèle est de Salviati, la mosaïque, par Vincenzo Bianchini, 1542, secondé par Domenico Bianchini, Gian Antonio Bianchini, son fils, Giovanni Vinsentini et d'autres artistes ; le travail dura dix ans. Dans la chapelle de la Vierge, *Jésus chassant les vendeurs du temple, les Lépreux*, la *Guérison de l'aveugle*, sont d'après Pietro Vecchia ; *le Christ et Emaüs*, d'après Leandro Bassano.

Au delà du transept, avant la sacristie, les mosaïstes ont représenté *les Faits de la vie de saint Pierre et de saint Marc*. La sacristie demanderait un chapitre spécial ; elle est éblouissante, d'une venue, et résume toute la science des mosaïstes de Saint-Marc au XVIe siècle ; tout est à signaler dans cet ensemble. Les figures des arcs de gauche sont généralement par L. Rizzo et Alberto Zio, celles de droite par F. Zuccato ; on remarque plus particulièrement *la Madone*, d'après le Titien, par L. Rizzo, 1530, l'un des meilleurs morceaux de l'église, *le Christ et les évangélistes*, par L. Rizzo et les Zuccati, *le Père éternel*, par V. et F. Zuccati, *les saints Théodore et Georges*, par F. Zuccato. Les deux figures de *Saint Jérôme* sont les pièces de concours de Gian-Antonio Bianchini et de Domenico Bianchini.

La nef latérale sud a une issue sur l'atrium par la porte Saint-Clément surmontée du portrait du saint, par V. Zuccato ; la petite coupole montre *le Christ, des Chérubins et les Évangélistes*. On pénètre ensuite dans une série de chapelles prises sur l'atrium ; le baptistère a été décoré dès le XIe siècle de son principal motif, *le Baptême ; l'Histoire de saint Jean* date du XIVe ; l'*Ange qui apparaît à Zacharie* est par Fr. Turresi, d'après le modèle de Jérôme Pilotto, 1618, élève de Palma *L'Histoire de saint Marc* a été figurée dans la chapelle Zénon au XIIe siècle. En revenant dans la nef latérale, on remarque sur le grand mur le *Christ au Jardin des Oliviers* et *le martyre des saints Simon et Thadée ;* de l'autre côté, *la Syna-*

gogue, d'après l'Aliense, par Ceccato, l'*Église*, d'après le Tintoret. Sous la petite coupole suivante, *les Anges adorent l'agneau*, et dans la partie contiguë, sont représentés *les Faits de la Vie de la Vierge et de Joachim*; les cartons de *l'Histoire de Marie* sont de Fumiani (1633-1710), la mosaïque, par Cigola. Sur la voûte du transept, sont l'*Entrée à Jérusalem, la Tentation, la Cène, les Apôtres*. La croix et plusieurs figures, notamment celle de *Sainte Thécla*, par V. Bianchini, ornent la grande coupole; dans le petit arc, on voit *Saint Paul ermite* et *Saint Bernardin de Sienne*, par Antonius, 1458, *Saint Antoine abbé* et *Saint Vincent Ferreri*, par Sylvester, 1458. A droite de la coupole, diverses mosaïques ont trait aux *Miracles de Jésus*; la chapelle du Saint-Sacrement est revêtue de mosaïques relatives aussi aux *Miracles du Christ et à la Vie de saint Léonard*; presque tous les cartons sont de Pietro Vecchia; la figure du *prophète Osée* est par L. Ceccato. Le bas côté se termine par la chapelle Saint-Clément, dont la mosaïque représente *la Vie du saint*, XIIIe siècle, et celle de *Saint Marc*; la figure *de Clément* dans la voûte est du XIIe siècle. Au-dessus de la porte qui conduit au palais des doges, le mosaïste Petrus a représenté, en 1159, *Caïn et Abel*.

Les pavements de l'église ont été commencés au XIe siècle ; ils ont été l'objet de constantes réparations, à cause de l'usure et du tassement des pilotis; Girolamo Vinci et Jacopo Pasterini les ont restaurés dès le XVIe siècle.

En raison de l'extrême rareté des mosaïques italiennes en France, nous signalons un petit ouvrage vénitien du XVIe siècle, placé dans les salles du musée Sauvageot au Louvre; la mosaïque montre le lion de Saint-Marc, la patte sur un livre ouvert aux mots : PAX TIBI MARCE EVALEGISTA MEUS; le lion est dans un îlot entouré d'habitations; cette mosaïque, assez médiocre, est signée de A. Fasolo (1530-1572), élève de Zelotti et de Paul Véronèse.

L'histoire de la mosaïque enregistre en ce moment le grand nom de Raphaël, mais elle est obligée de faire quelques réserves sur les modèles exécutés par cet incomparable artiste. Agostino Chigi, que les contemporains appelaient « le Magnifique », avait déjà commandé à Raphaël les fresques du palais Chigi en Transtevère, aujourd'hui nommé la Farnesine, et celles de Santa-Maria-della-Pace; il lui demanda ensuite le plan de la chapelle Chigi, à Sainte-Marie-du-Peuple, et le modèle de la mosaïque qui devait en orner la coupole. La mosaïque représente la création du monde, selon la théorie de Ptolémée et d'Aristote, avant que les astres aient commencé leurs révolutions; elle est divisée en huit compartiments disposés autour d'un grand médaillon central qui montre le Créateur les mains levées; les planètes, sous la forme mythologique de Jupiter, Saturne, Diane, Mercure, Vénus, Apollon et Mars, sont figurées à mi-corps; elles paraissent être sous la conduite d'anges ailés qui attendent un signe du Créateur; le huitième compartiment est réservé aux Étoiles fixes, semées sur une sphère où se lisent les mots :

FIANT LVMINARIA IN FIRMAMENTO CŒLI

A côté de Vénus se trouvent la date 1516 et Cupidon, tenant à la main une torche, sur laquelle est inscrit le monogramme du mosaïste Luigi ou Aloisio ou Luisaccio di Pace, qu'Agostini Chigi fit venir exprès de Venise [1]. La mosaïque fut endommagée, en 1527 et au siècle suivant, en 1651, elle fut réparée par ordre du pape Alexandre VII, de la famille de Chigi. Telle

1. Voir le dessin, page 181.

qu'elle est de nos jours, elle se présente avec toute l'élégance et la correction de dessin d'une œuvre de Raphaël,

CUPIDON, D'APRÈS RAPHAEL

Par L. di Pace

(Église Sainte-Marie-du-Peuple, à Rome, XVIe siècle).

D'après un estampage.

mais il faut bien reconnaître qu'au point de vue décoratif elle a un défaut capital; elle est hors d'échelle, les

figures sont trop petites, les têtes des divinités païennes ne mesurent que dix-neuf centimètres sur quinze; elles devraient avoir plus du double pour la hauteur où elles sont placées. Cette erreur de Raphaël est inexplicable, car il avait lui-même dessiné le plan de la chapelle; il connaissait à merveille cette loi absolue, qui veut qu'une œuvre décorative soit en parfait rapport avec les dimensions du monument. Au point de vue technique, la mosaïque est irréprochable; Luigi di Pace l'a traitée de main de maître et a fait comprendre que ce n'est pas un tableau qu'il copiait, mais bien qu'il interprétait un modèle conçu à dessein. Les carnations sont à trois tons; les rehauts de blancs sont plaqués, le sertissage est noir, constant, mince et net; les lumières sont posées par à plat ou par traits d'or et de couleur nettement détachés; le fond est d'un bleu rendu transparent par un mélange de smaltes grisâtres. Le contrat passé entre la famille Chigi et le mosaïste a été conservé[1]; il nous donne des renseignements curieux. Pendant les quatre années de la durée du travail, le maître a reçu du pain, du vin, de l'huile et du sel à discrétion, tant pour lui que pour son compagnon; il était payé, en outre, à raison de deux ducats par mois, ce qui équivaudrait environ à cent francs de notre temps, mais il avait à sa charge le salaire de son aide; les Chigi fournirent à Luigi les matériaux et, de plus, un habillement neuf tous les ans; à la fin des travaux, ils eurent à lui donner en toute propriété une maison de la valeur de deux cents ducats d'or.

1. *Archivio della Società romana di stora patria,* t. III.

La voûte souterraine de Santa-Croce-in-Gerusalem est revêtue d'une éclatante mosaïque, attribuée à Baldassare Peruzzi (1481-1537); au centre, se trouve le Christ en buste; au-dessus, des anges jouant du triangle, de la guitare, de la flûte et des cymbales; aux extrémités, des évangélistes en médaillons et, entre les évangélistes, quatre tableaux, avec des sujets relatifs à l'Invention de la Croix. La mosaïque manque de simplicité; elle est brillante de couleur, mais chargée d'ornements et d'attributs d'une trop grande richesse.

Dans l'abbaye des Trois-Fontaines, hors de la porte Saint-Paul, l'église Sainte-Marie-Scala-Cœli, possède une abside en mosaïque, par Francesco Zucchio, d'après Jean de Vecchi (1536-1614); la Vierge, dans une attitude qui rappelle la Madone de Foligno, tient l'Enfant; elle est entourée de Clément VIII, d'Anastase martyr, des saints Bernard, Zénon et Vincent et du cardinal Aldobrandini; c'est une œuvre de décadence.

En face de l'admirable abside de Sainte-Pudentienne, une mosaïque qui représente l'éponyme et sa sœur Praxède, recueillant le sang des martyrs, fait apprécier la chute de l'art décoratif.

Les travaux de décoration en mosaïque commencèrent à Saint-Pierre, dans la seconde partie du XVIe siècle, sous la direction de Muziano de Brescia; pour ne pas rompre un ensemble, nous en parlerons dans le chapitre suivant, plus spécialement consacré à la nouvelle basilique vaticane.

LE PÈRE ÉTERNEL, D'APRÈS LE CHEVALIER D'ARPIN

Par Marcello Provenzale de Cento

(Église de Saint-Cesarée, à Rome, XVIIe siècle.)

LE DIX-SEPTIÈME

ET

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

ROME : LA BASILIQUE DE SAINT-PIERRE, LA FABRIQUE PONTIFICALE DU VATICAN. LES MOSAÏSTES MUZIANO, ROSETTI, MARCELLO PROVENZALE, CALENDRA, LES CRISTOFARI, LES COCCHI, TORELLI, ZUCCA, LAMBERTI, COLUMBO, OTTAVIANI, CONTI, REGOLI, BRUGHI, FIANI, MANENTI, GESSI, ETC.; LES PEINTRES : MUZIANO, VECCHI, NEBBIA, CESARI CHEVALIER D'ARPIN, P. DE CORTONE, A. SACCHI, LANFRANC, VANNI, ROMANELLI, RONCALLI, ABBATINI, C. MARATTI, CAMUCCINI, ETC.; L'ÉGLISE DE SAN CESAREO.

La basilique de Saint-Pierre, à Rome, résume les genres de mosaïques pratiqués pendant le XVIIe et le XVIIIe siècle; en décrivant la décoration de ce temple, nous faisons l'histoire de l'art qui nous occupe, durant cette période, et celle de l'atelier célèbre, officiellement nommé : la Révérende fabrique pontificale de mosaïque.

Depuis le commencement des ouvrages de mosaïque, qu'on peut fixer à l'année 1576, il n'y eut, jusqu'en 1727,

aucun atelier officiel proprement dit; le directeur des travaux réunissait des mosaïstes épars dans les ateliers particuliers qui existaient alors à Rome et à Venise, il les formait en équipes et leur confiait à forfait la décoration d'une partie du monument; l'œuvre terminée, l'équipe était dissoute et les mosaïstes qui en faisaient partie étaient ou non rappelés selon les besoins. Les travaux se firent ainsi, sous la direction principale de Muziano de Brescia (1528-1592), de Marcel Provenzale de Cento (1575-1639), de G. Calendra (1589-1648), de Fabius Cristofari et de Gessi; en 1727, Pierre-Paul Cristofari, fils de Fabius, avait été nommé par Benoît XIII, surintendant de l'atelier pontifical, qui eut dès lors une existence régulière, mais avec des crédits variables selon les crises que la papauté eut à traverser. L'atelier fut primitivement installé dans un local, près de la chapelle Grégorienne, puis au rez-de-chaussée du palais du cardinal-archiprêtre de Saint-Pierre, derrière la sacristie actuelle; par ordre du pape Pie VI, il fut transporté dans la Fonderia, bâtiment ainsi nommé parce que le chevalier Bernin y fit fondre la célèbre chaire de Saint-Pierre; de la Fonderia, il passa au palais de l'Inquisition et, de là, au palais Giraud, dans le Borgo-Nuovo; enfin, en 1825, Léon XII l'établit au palais du Vatican même, dans la cour Saint-Damase, où il se trouve encore aujourd'hui. La période la plus importante de l'atelier fut celle de P.-P. Cristofari; il eut pour collaborateur A. Mattioli, chargé du laboratoire; pressé par la nécessité de fournir des smaltes très variés, Mattioli trouva des recettes nouvelles, notamment celle d'un pourpre qui a pris son nom; c'est une

magnifique couleur, d'une profondeur et d'une chaleur de tons qui n'ont pas été égalées. Administrativement, l'atelier dépend de l'économat de la révérende fabrique

SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE.

D'après Jean de Vecchi
(Basilique de Saint-Pierre, XVIIe siècle).

du Vatican, qui comprend tous les travaux de la basilique; c'est de cette institution que relèvent les San-Pietrini, sorte de corporation d'ouvriers chargés, depuis

plusieurs siècles, de l'entretien qu'exige un si vaste monument.

Indépendamment de la fabrique du Vatican, il y avait à Rome une institution, la Chambre apostolique, qui, sous la direction du cardinal camerlingue, était chargée de la conservation des anciens monuments; plusieurs restaurations de vieilles mosaïques furent opérées par la Chambre apostolique, soit avec les artistes de la fabrique pontificale, soit au moyen des ateliers particuliers, dont quelques-uns subsistaient encore sous Grégoire XVI.

Sous le pontificat d'Urbain VIII, de 1623 à 1644, une véritable révolution s'accomplit dans notre art. Le pape eut la pensée de faire reproduire en mosaïque les tableaux à l'huile et les fresques qui décoraient la basilique; l'idée n'était pas absolument nouvelle; nous l'avons rencontrée dans l'antiquité païenne, mais, depuis cette époque, on avait laissé à la mosaïque son caractère propre, sans songer à en faire purement un art d'imitation. Urbain VIII était sans doute animé d'une excellente intention; il voulut rendre impérissables les compositions des grands maîtres en les incrustant dans le mur, mais outre qu'il fit sortir la mosaïque de son rôle décoratif, le résultat qu'il cherchait ne fut atteint que très imparfaitement. En effet, dans cette grande entreprise, commencée sous Urbain VIII et restée inachevée, car il y a encore dans Saint-Pierre une fresque et un tableau sur ardoise, nous aurons à signaler des mosaïques médiocres et des tableaux mal reproduits. Les architectes exigèrent que les mosaïques placées en des endroits semblables eussent les mêmes dimensions dé-

terminées par les besoins de la décoration, quelles que fussent celles de la peinture originale; ainsi la TRANSFIGURATION de Raphaël, qui se voit contre le premier pilier de gauche de la grande coupole, a été mise à la même dimension que la COMMUNION DE SAINT JÉROME, du Dominiquin, placée à droite, dans l'endroit correspondant; mais, l'emplacement fixé étant beaucoup plus grand que le tableau, on fut obligé de faire faire au quadruple, on ne peut dire une copie, mais une sorte d'interprétation de la TRANSFIGURATION, et c'est sur cette peinture que la mosaïque fut exécutée. Qu'on joigne à ce premier obstacle la difficulté de trouver un mosaïste capable de faire assez abstraction de son tempérament personnel pour adopter complètement celui du maître; qu'on y ajoute l'embarras de se procurer des émaux donnant identiquement les effets de la fresque ou de la peinture à l'huile, et l'on comprendra que, sauf de rares exceptions, les tableaux en mosaïque de Saint-Pierre ne sont pas des reproductions, mais bien des interprétations plus ou moins heureuses des œuvres originales. Nous avons étudié ces ouvrages; souvent, dans la même heure, nous nous sommes transporté de Saint-Pierre à Sainte-Marie-des-Anges, aux Capucins, au musée du Vatican, où se trouvent les peintures originales, pour les comparer avec les mosaïques; l'écart est tel, que, sauf pour les FUNÉRAILLES DE SAINTE PÉTRONILLE, du Guerchin, par Pierre-Paul Cristofari, nous avons toujours éprouvé le regret que les mosaïques des autels n'aient pas toutes été exécutées sur des modèles conçus à dessein, comme c'est le cas pour le SAINT THOMAS, du baron Camuccini, la MESSE DE SAINT BASILE, de Subleyras, et les BAPTÊMES DU CHRIST, des

Gardiens de la prison Mamertine, et du Centurion cornélius, par C. Maratti, Passeri et Procaccini.

La basilique actuelle de Saint-Pierre a été consacrée le 18 novembre 1626; la première pierre avait été posée, en 1506, par le pape Jules II; on sait que les plans furent plusieurs fois changés, nous n'avons pas à faire l'histoire de l'architecture; il nous suffira de citer les noms des architectes pour témoigner de l'extrême importance que les papes attachèrent à ce monument, qui devait être le plus superbe de la chrétienté. Bramante, Raphaël, Michel-Ange, Fra Giocondo, J. et A. Sangallo, Perruzi, Vignole, della Porta, Fontana, le Bernin, Borromini, Maderna ont apporté à l'œuvre le contingent de leur génie ou simplement de leurs travaux. L'église est en forme de croix latine; un dôme immense, soutenu par quatre piliers isolés, couvre l'intersection des bras qui font les transepts; derrière les piliers, se trouvent quatre grandes chapelles à voûtes circulaires; chacun des deux bas côtés de la grande nef est formé par trois voûtes elliptiques qui précèdent les chapelles latérales; la partie supérieure de ces constructions est composée de la coupole, des pendentifs et des tympans. Les mosaïques sont placées en tableaux d'autels dans les chapelles, les transepts, les passages et contre les piliers; elles recouvent le dôme central, les coupoles des grandes chapelles et celles des bas côtés; les devants d'autels, *paliotti,* sont également en mosaïque, ornements et armoiries; celui de l'autel de Saint-Basile est en *tarsia,* c'est-à-dire en incrustation de marbre. Quelques morceaux isolés[1] se

1. La *Nacelle de Giotto,* placée dans le vestibule de Saint-

détachent de cette vaste décoration d'ensemble que nous devons nous borner à énumérer sommairement. On nous permettra de ne point suivre l'ordre chronologique et, pour plus de facilité, de commencer par le bas côté de droite et de finir par la coupole centrale. Nous donnons aux coupoles latérales le nom de chapelles contiguës.

LA BASILIQUE DE SAINT-PIERRE

Au-dessus de la Porte sainte, *Saint Pierre*, figure en buste d'après le modèle de Cesari, dit le Josepin ou le chevalier d'Arpin [1] (1560-1640), mis en mosaïque par G. Calendra (1589-1648), élève du Provenzale; le saint ne fut mis à cette place qu'en 1675. C'est alors que Ciro Ferri (1634-1689) refit le carton et Fabius Cristofari de Palestrina, la mosaïque. L'ouvrage est mou et sans caractère, c'est à son emplacement spécial qu'il doit d'être connu.

CHAPELLE DE LA PIETA

Coupole : *les Anges marquent au front des élus*, selon le texte de l'Apocalypse.

Pendentifs : *Noé sauvé des eaux, Abraham et Isaac, Moïse avec les tables de la loi, Jérémie pleurant sur les malheurs de Jérusalem.*

Tympans : *Les Sibylles de Cumes et de Phrygie, les Prophètes Osée, Isaïe, Amos et Zacharie.*

Pierre, a été décrite page 147; le portrait de Pie VI est mentionné parmi les œuvres modernes.

1. Les doubles dates marquent, pour les artistes, les années de la naissance et de la mort; pour les papes, l'année de l'élévation au pontificat et celle de la mort.

La composition est d'après les cartons de Berretini, dit Pierre de Cortone (1596-1669); elle fut terminée par son élève Ciro Ferri; la mosaïque est par Fabius Cristofari.

Sur l'autel d'une petite chapelle contiguë, *Saint Nicolas de Bari*, exécuté par F. Cristofari, d'après un tableau qui est à Bari; médiocre mosaïque.

CHAPELLE DE SAINT-SÉBASTIEN

Coupole : Mosaïques par F. Cristofari : *Vision de l'Apocalypse, l'Éternel dans sa gloire est assis sur un trône, il est honoré par les saints et les bienheureux qui tiennent des palmes à la main.*

Pendentifs : *Abel offrant l'agneau en holocauste; Isaïe avec la scie, instrument de sa mort;* ces deux figures sont attribuées aux mosaïstes F. Cristofari et Matteo Piccioni; ce dernier était peintre et graveur, il vivait en 1650; *Ézéchiel et Zacharie*, par le mosaïste Columbo.

Tympans : *Les Machabées et leur mère; Matathias tuant l'idolâtre; Daniel dans la fosse aux lions; les Enfants dans la fournaise de Babylone; la Mort d'Éléazar; les Femmes jetées par-dessus les murs de Jérusalem pour avoir circoncis leurs enfants malgré la défense d'Antiochus.*

Les cartons de la coupole et des pendentifs sont de P. de Cortone; mais il se peut que Guido Ubaldo Abbatini (1600-1656) y ait travaillé; ceux des tympans sont aussi de Cortone, qui peut-être a été aidé par Rafaele Vanni (1596-1657); la mosaïque est par Manenti.

Dans la chapelle : Le Martyre de saint Sébastien, par Pierre-Paul Cristofari, fils de Fabius, d'après la fresque du Dominiquin, qui fut transportée à l'église Sainte-Marie-des-Anges en 1736, par Zabaglia, chef des San-Piétrini; la mosaïque est un assez bon ouvrage, malgré le peu de clarté de la composition.

CHAPELLE DU SAINT-SACREMENT

Coupole d'après les cartons de Pierre de Cortone, de Vanni et d'Abbatini, auquel quelques auteurs attribuent aussi la mosaïque : *les Mystères de l'Eucharistie*, selon la vision de saint Jean ; *l'autel et le feu sacré sont encensés par les anges et les bienheureux.*

Pendentifs d'après P. de Cortone : *Melchisédec donne le pain et le vin; Élie reçoit la nourriture des anges; Aaron remplit un vase de manne; un grand-prêtre donne le pain de la proposition.*

Tympans d'après les cartons de R. Vanni, mosaïque par Manenti : *Grands-prêtres offrant les premiers blés ; Caleb et Josué, chargés de raisin, reviennent de la terre promise ; un Ange approche des lèvres d'Isaïe un charbon ardent pour les purifier ; Oza tombe mort pour avoir touché l'arche sainte ; Jonas, en costume militaire, est maudit par Saül, parce qu'il a goûté au miel défendu ; l'Idole Dagon est mise en pièces par la présence de l'arche sainte.*

P. de Cortone aurait dû tirer un meilleur parti de la décoration des trois chapelles qui lui fut confiée; ses compositions ont quelque élégance, mais elles sont banales, sans relief et souvent mal dessinées; elles ne font honneur ni au peintre ni à la basilique [1].

Dans la chapelle : La Déposition du Christ, par Cocchi, d'après le tableau de Michel-Ange de Caravage, qui est au Vatican; assez bonne mosaïque, étant donné le genre.

CHAPELLE GRÉGORIENNE

Coupole : *Allégories de la vie de la Vierge ;* l'auteur de la composition est à déterminer.

1. Le musée du Louvre possède sept tableaux de P. de Cortone, catalogués de 73 à 79; ces peintures sont supérieures aux cartons de Saint-Pierre.

Pendentifs : *Les Pères de l'Église latine, Grégoire le Grand et Jérôme; les Pères de l'Église grecque, Basile de Cesarée et Grégoire de Nazianze.* Sous la figure de Jérôme on lit l'inscription : HIERONIMUS MUTIANUS BRIXIANUS, ce qui prouve que la composition et sans doute aussi la mosaïque sont de Muziano de Brescia, dit le Mutien (1528-1592) ; les autres Pères sont d'après les cartons de César Nebbia, élève du Mutien.

Tympans : *L'Annonciation, Ezéchiel et Isaïe,* d'après les cartons de Nicolas de Pesaro, par les mosaïstes Marcello Provenzale et Calendra.

C'est avec raison que le nom de Muziano se trouve inscrit dans cette chapelle, entièrement décorée sinon d'après ses cartons, du moins sous son inspiration; par ordre de mérite comme par ordre de date, car la décoration en mosaïque de Saint-Pierre a commencé par la chapelle Grégorienne, le Mutien doit être placé le premier parmi les peintres qui firent les cartons des mosaïques de la basilique, et l'on peut exprimer le regret que de plus importants travaux ne lui aient pas été confiés; il connut beaucoup Michel-Ange, dont il imita quelquefois l'anatomie, et sut imprimer à ses ouvrages la netteté et la vigueur qui conviennent si bien à la mosaïque. On peut voir de ce maître, trop peu apprécié de nos jours, mais qui le fut hautement à son époque, plusieurs tableaux à Sainte-Marie-des-Anges et dans divers musées de l'Europe [1].

Contre le pilier devant la chapelle : la Communion de saint Jérome, par Pierre-Paul Cristofari, d'après le tableau du Dominiquin; de la galerie du Vatican. S'il est un tableau de nature à inspirer un mosaïste, c'est bien le chef-d'œuvre du Dominiquin ; cependant la mosaïque n'est pas le meilleur morceau de P.-P. Cristofari, elle ne peut être placée qu'au second rang.

1. Voir au Louvre *l'Incrédulité de saint Thomas,* n° 275 du catalogue, et la *Résurrection de Lazare,* n° 276; quoique de petite dimension, ces deux tableaux donnent une bonne idée du genre de Muziano.

Dans le passage qui conduit au transept : LA MESSE DE SAINT BASILE, d'après le tableau peint par Subleyras en 1747, qui se trouve maintenant à l'église Sainte-Marie-des-Anges; on attribue la mosaïque à P.-L. Ghezzi; malgré ses talents très variés (il était peintre, littérateur, musicien), il est douteux que le chevalier P.-L. Ghezzi ait manié le ciment et les smaltes; il serait plus plausible de supposer que c'est un nommé Gessi, mosaïste du Vatican, qui a fait cet ouvrage.

TRANSEPT DE DROITE

SAINT VENCESLAS, roi de Bohème, d'après le tableau de Caroselli; la mosaïque est un des plus médiocres ouvrages de l'atelier dirigé par P.-P. Cristofari; le tableau de Caroselli est au Quirinal.

Le MARTYRE DE SAINT PROCÈS ET DE SAINT MARTINIEN, gardiens de la prison Mamertine, d'après le tableau actuellement au Vatican, de Valentin de Brie; la mosaïque est bonne, chaude et colorée; elle a été exécutée en 1737 par P.-P. Cristofari.

Le MARTYRE DE SAINT ÉRASME, évêque de Formie, d'après le tableau peint en 1629 par le Poussin; P.-P. Cristofari fit la mosaïque en 1739 avec une grande exactitude ; c'est l'une de ses meilleures œuvres. Le tableau est au Vatican.

PASSAGE DERRIÈRE LE PILIER

La BARQUE AVEC JÉSUS ET SAINT PIERRE, d'après la fresque peinte à la même place par Lanfranc en 1628; ce fut le premier ouvrage de P.-P. Cristofari; il l'exécuta en 1725 sur une copie de Nicolas Ricciolini ; la mosaïque n'est pas bonne, on n'en pourrait même citer de plus mauvaise dans Saint-Pierre, et cependant Cristofari était fort habile en son art, et Ricciolini, élève de P. de Cortone, passe pour un peintre correct; c'est qu'apparemment la copie de la fresque était médiocre.

CHAPELLE DE SAINT MICHEL

Coupole : Anges, attributs et ornements.

Pendentifs : *Saint Léon, pape*, d'après le modèle de François Romani ; *saint Bernard, abbé,* d'après le carton de Carlo Pellegrini ; *saint Denis, aréopagite,* d'après Guido Ubaldo Abbatini (1598-1661) ; *saint Flavien, patriarche de Constantantinople,* d'après Andrea Sacchi ; les mosaïques des quatre figures sont de Calendra.

Tympans : *Tobie conduit par l'ange ; Élie nourri par l'ange ; Nicodème donnant la communion à sainte Pétronille ; Saint Pierre baptisant la même sainte.* Les modèles sont de Bonaventure Lamberti (1652-1721) et de Marco Benefiali (1684-1764) ; la mosaïque est l'œuvre de cinq ou six artistes, dont le moins inconnu est Ottaviani.

Sur les autels : Saint Michel, d'après le tableau du Guide qui a été transporté à Sainte-Marie-de-la-Conception, nommée aussi église des Capucins ; cette bonne mosaïque a été exécuté par Bernardino, Regoli et J.-F. Fiani. A ce même endroit se trouvait placé auparavant un saint Michel, du chevalier d'Arpin, par Calendra ; le pape Clément XIV en fit cadeau au cardinal Marefoschi, qui le donna à la cathédrale de Macerata ; la mosaïque fut détachée et mise sans peine à sa nouvelle place. Elle était restée près de cent cinquante ans à Saint-Pierre, et ce n'est ni par caprice ni par générosité que Clément XIV la fit enlever ; ce fut le premier essai de reproduction en mosaïque d'un tableau peint à l'huile. Calendra ne réussit que médiocrement à cause du mauvais approvisionnement des émaux ; à cette époque, les ateliers de Saint-Pierre tiraient encore leurs smaltes de Venise ; lorsque plus tard on les fondit à Rome, les tableaux furent plus fidèlement imités, et le Saint Michel, par Calendra, parut indigne de figurer à côté des œuvres nouvelles. Les Funérailles de sainte Pétronille, le tableau du Guerchin, est à la galerie des Conservateurs, au Capitole ; la mosaïque, exécutée en 1720, est le meilleur ouvrage de P.-P. Cristofari, et de

beaucoup aussi le plus excellent tableau en mosaïque de Saint-Pierre.

Contre le pilier, LA RÉSURRECTION DE LA VEUVE TABITA, médiocre mosaïque d'après le tableau de P. Costanzi, placé dans l'église Sainte-Marie-des-Anges.

De l'autre côté de l'abside, contre le pilier : LA GUÉRISON DE L'ESTROPIÉ PAR SAINT PIERRE, d'après le tableau de Mancini ; la mosaïque est très faible.

CHAPELLE DE LA COLONNE

COUPOLE : *Allégories mystiques de la vie de la Vierge,* d'après les cartons de Joseph Zeboli, mosaïste du Vatican.

PENDENTIFS : *Saint Bonaventure, saint Thomas d'Aquin, Germain, patriarche de Constantinople, Jean de Damas*, Thomas et Jean, sont d'après les dessins d'Andrea Sacchi (1598-1661), Bonaventure et Germain, d'après ceux de Lanfranc [1] (1581-1647).

TYMPANS : *David, Salomon, Marie avec l'Enfant endormi, Joseph ;* ces compositions sont de Romanelli (1617-1662) et les mosaïques de Calendra et d'Abbatini. Il est regrettable que Romanelli, dont le talent était éprouvé, n'ait pas eu à décorer la coupole à la place de ce Zeboli, qui n'est connu, du reste, que par l'incapacité dont il a fait preuve en cette circonstance[2].

1. Le Louvre possède plusieurs tableaux de Lanfranc (220 à 230 du catalogue) ; les ouvrages qu'il fit pour Saint-Pierre sont inférieurs à ceux de notre musée.

2. Derrière le pilier, en face du monument d'Alexandre VII, se trouve un tableau peint sur ardoise : le *Châtiment de Simon le Magicien*. C'est, avec la fresque de Pierre de Cortone, de la chapelle du Sacrement, le seul tableau d'autel qui ne soit pas en mosaïque. Le *Châtiment de Simon le Magicien* devait être traduit sur une copie de Pompeï Battoni, mais l'ordre fut donné de détruire la mosaïque qui était déjà assez avancée, le sujet n'ayant pas paru suffisamment orthodoxe.

TRANSEPT DE GAUCHE

Saint Thomas et le Christ, d'après le tableau du baron Camuccini (1773-1844), directeur de la fabrique pontificale de mosaïque ; le tableau a été peint en vue de la reproduction en mosaïque, qui a été faite par Cocchi, Castellini et Tomberli d'une façon satisfaisante.

Le Crucifiement de saint Pierre, d'après le tableau de Guido Reni, de la galerie du Vatican, par les mosaïstes B. Tomberli, Cerasoli et Roccheggiani. Saint François, d'après le tableau du Dominiquin.

Sur le côté du Crucifiement, deux figures en buste de *Simon* et de *Judas,* d'après Camuccini, mises en mosaïque au commencement du pontificat de Pie IX.

Contre le pilier : La Mort d'Ananie et de Saphire, d'après le tableau de Roncalli, dit le Pomerancio, placé à Sainte-Marie-des-Anges ; médiocre mosaïque par Adami.

CHAPELLE CLÉMENTINE

Coupole : Anges, arabesques, ornements et armoiries.

Pendentifs : *Saint Jean Chrysostome, Athanase, Ambroise et Augustin,* pères de l'Église.

Tympans : *La Visite de la Vierge à sainte Élisabeth ; Marie et Joseph ; Daniel dans la fosse aux lions ; Malachie assisté par l'ange.* Les cartons de toute la décoration sont de Roncalli, dit le Pomerancio (1552-1626); les mosaïques du Provenzale et de Rosetti. Le chevalier Roncalli fut un habile homme ; il arriva à de grands honneurs et à une fortune considérable ; il ne craignait pas de se faire aider par ses élèves et notamment par son fils. Sa chapelle Clémentine est une des meilleures de Saint-Pierre ; il eut la bonne fortune, de son vivant, d'être interprété par le Provenzale, le plus fort mosaïste du temps, aidé par Rosetti élève de Cesari d'Arpin.

Sur un autel : La Messe de saint Grégoire, d'après le

tableau d'Andrea Sacchi qui est au Vatican; la mosaïque a été assez bien exécutée par les Cocchi et par V. Castellini.

Contre le pilier devant la chapelle : La Transfiguration, d'après Raphaël. C'est la mosaïque la plus connue de Saint-Pierre, et c'est loin d'être la meilleure. Elle fut exécutée, non point sur une copie exacte du célèbre tableau, mais d'après un grandissement au quadruple fait par Stefano Pozzi (1708-1768), élève de C. Maratti; malgré un réel talent, Pozzi ne sut pas faire pénétrer dans son modèle le sentiment général qui anime la composition du maître; l'exécution en mosaïque laisse aussi à désirer, et il n'est pas jusqu'à la qualité des matériaux qui ne prête à la critique. Il est extrêmement rare que les émaux de mosaïque, à l'exception des ors, puissent se corrompre sous l'action du temps; néanmoins, lorsqu'on a fait entrer dans la composition un excès de matières alcalines et que la masse a été mal cuite, il arrive que l'émail se décompose; ces deux défauts se rencontrent dans les roses de la Transfiguration et, par suite, la robe de la femme à genoux est couverte de quelques taches verdâtres. On attribue la mosaïque à P.-P. Cristofari.

CHAPELLE DU CHŒUR

Coupole : *L'Éternel sur un trône est soutenu par des nuages et les animaux évangéliques*, selon le texte de l'Apocalypse, d'après les cartons de Ciro Ferri; la mosaïque par Cocchi, le chef d'une famille de mosaïstes qui ont travaillé à Saint-Pierre pendant cent cinquante années.

Pendentifs : *Daniel*, *Abacuc*, *Jonas*, *David*, d'après les modèles de Carlo Maratti (1625-1713)[1], par le mosaïste Conti.

Tympans : *Moïse en prière sur le mont Sinaï ; Samuel et Saül*, *Judith*, *Débora*, d'après la maquette de Marc-Antoine Franceschini et les cartons de Nicolas Ricciolini; mosaïque par Ottaviani.

1. Voir au Louvre les nos 253 à 258, de Carlo Maratti.

Dans la chapelle : La Vierge avec saint Jean Chrysostome, saint François d'Assise et saint Antoine de Padoue ; médiocre mosaïque d'après le tableau de Pietro Bianchi, maintenant à Sainte-Marie-des-Anges.

CHAPELLE DE LA PRÉSENTATION

Coupole : *La Gloire de la Vierge Marie; la Chute des anges rebelles.*

Pendentifs : *Isaïe et le nuage qui se change en pluie; Josué arrêtant le soleil; Jaël, Judith.*

Tympans : *Marie, sœur de Moïse, témoigne, en dansant, sa joie de la délivrance du peuple d'Israël; Moïse devant le buisson ardent; Noé, Aaron, Balaam, Gédéon.* Les cartons sont de Carlo Maratti; les mosaïques de J. Conti, sauf les anges de la coupole qui sont attribués à Fabius Cristofari.

Dans la chapelle : La Présentation de la Vierge au Temple, d'après la fresque de Romanelli, transportée à Sainte-Marie-des-Anges; la mosaïque, exécutée sous la direction de Cristofari, est faible.

Dans le passage : Le portrait en médaillon de Marie-Clémentine Sobieski, veuve de Jacques III, roi d'Angleterre, morte en 1735; mis en mosaïque très habilement par P.-P. Cristofari, d'après la peinture de L. Stern.

CHAPELLE DES FONTS BAPTISMAUX

Coupole : *Allégories des trois baptêmes par l'eau, le sang et le désir.*

Pendentifs : *Les quatre parties du monde qui ont été évangélisées.*

Tympans : *Saint Pierre baptisé par le Christ; le Centurion baptisé par saint Pierre; saint Philippe donnant le baptême à Juda, trésorier de la reine Candace; le pape Sylvestre baptise l'empereur Constantin; Moïse fait jaillir l'eau du rocher; Noé aperçoit l'arc-en-ciel, symbole de paix.*

La décoration générale est très bonne et parfaitement appropriée à la destination de la chapelle; elle a été conçue par Ricciolini [1]; les dessins sont de B. Trevisani (1656-1746); les mosaïstes se nomment Ottaviani, Fattori et Brughi.

Dans la chapelle : Le Baptême du Christ, par Cristofari, d'après le tableau de Carlo Maratti, actuellement à Sainte-Marie-des-Anges; le Baptême de saint Procès et de saint Martinien, par le mosaïste Brughi, d'après le tableau de G. Passeri; le Baptême du centurion Cornélius, d'après le tableau de Procaccini, par Fabius Cristofari. Ces trois ouvrages sont d'une exécution assez soignée; les tableaux avaient été commandés pour servir de modèles.

GRANDE COUPOLE

Les mosaïques comprennent : la lanterne, la voûte et les pendentifs. *Le Père Éternel*, entouré de chérubins, apparaît au point le plus élevé; il domine la voûte, divisée en seize compartiments qui partent de la frise au-dessus des fenêtres pour se rejoindre sur l'inscription suivante :

S. PETRI GLORIÆ SIXTVS P. P. A. MDXC. PONTIFICATVS V.

Chaque compartiment est décoré de cinq mosaïques en rangs superposés: *Anges en adoration*, — *Têtes de chérubins ailés*, — *Anges avec les instrumeuts de la Passion*, — *Jésus*, *Marie*, *Jean-Baptiste*, *Paul et les douze apôtres munis de leurs attributs*, — *Saints et pontifes* représentés à mi-corps.

Entre les fenêtres et les pendentifs on lit l'inscription :

TV ES PETRVS ET SVPER HANC PETRAM
EDIFICABO ECCLESIAM MEAM ET TIBI DABO
CLAVES REGI CŒLORVM.

Toute cette composition est due à Cesari, dit le Josepin

1. Voir au Louvre les nos 423 et 424.

ou le Chevalier d'Arpin (1560-1640)[1]; la mosaïque de la lanterne est l'œuvre personnelle de Marcel Provenzale de Cento (1575-1639), le plus habile mosaïste de son temps; les travaux de la coupole furent exécutés par les mosaïstes Gessi, Abbatini, Cruciano, Lombardi, Vitali, Cataneo, Sarafellini et Bernasconi.

Les quatre pendentifs au-dessous de l'inscription renferment les figures des quatre évangélistes encadrés en médaillons : *saint Jean*[2] et *saint Luc*, par Jean de Vecchi, *saint Marc* et *saint Mathieu*, par César Nebbia, tous deux élèves de Muziano; les mosaïques sont dues à Marcello Provenzale, F. Zucca, P. Rosetti et C. Torelli.

L'ensemble de la décoration en mosaïque de la grande coupole, qui fut commencée sous Clément VIII (1592-1605), est excellent, étant admis le genre de l'époque; le Père Éternel, situé à cent vingt-trois mètres du sol, les quatre figures colossales des Évangélistes sont, avec l'œuvre du Mutien de la chapelle Grégorienne, les meilleurs morceaux décoratifs de la basilique.

Il faut juger maintenant l'œuvre des peintres qui, pendant deux siècles, ont fourni des modèles aux mosaïstes de Saint-Pierre. Bien peu méritent l'éloge, mais l'indifférence à leur égard a été poussée trop loin, car il faut bien reconnaître que c'est sans intérêt que les artistes eux-mêmes envisagent les mosaïques murales de Saint-Pierre, à l'exception de celles de la grande coupole. D'où vient cette indifférence? C'est que le regard est sollicité de tous côtés par les richesses décoratives accumulées dans la basilique; qu'il ressent encore l'impression

1. Le musée du Louvre ne possède que deux petits tableaux de Cesari, nos 170 et 171 du catalogue; ils sont insuffisants pour faire apprécier la manière du peintre.

2. Voir le dessin, page 187.

puissante des mosaïques que les siècles antérieurs ont laissées dans les vieilles absides romaines et que les grands noms du Bramante, de Michel-Ange et de Raphaël retentissent sans cesse à l'esprit.

Muziano de Brescia reçut de Grégoire XIII (1572-1585) la commande de la chapelle Grégorienne; c'était un peintre remarquable et, s'il est oublié aujourd'hui, il n'en jouissait pas moins, de son temps, d'une grande et légitime réputation. Michel-Ange l'aimait et l'estimait; il était savant et correct, il affectionnait la mosaïque, dont il comprit à merveille les ressources et le caractère; on lui attribue l'invention de « la manière de travailler la mosaïque à l'huile ». Nous verrons à la technique que l'on s'est souvent mépris sur la valeur de ce procédé. Muziano fonda l'Académie de Saint-Luc et fut nommé par le pape surintendant des travaux du Vatican; il fit école; ses élèves C. Nebbia et J. de Vecchi composèrent les évangélistes des pendentifs, bien dessinés et très bien en proportions, ce qui est une difficulté et un mérite. Malheureusement, l'école du Mutien perdit trop vite ce qu'elle avait su conserver des grands maîtres. Bientôt arrive le chevalier d'Arpin, qui est fort bon encore dans la grande figure du Père Éternel, magistralement interprétée, il est vrai, par le Provenzale; mais il atteint trop tôt la renommée et la fortune et, dès lors, partout recherché, il néglige le dessin et l'exécution des ouvrages fort nombreux qui lui sont commandés. Le chevalier d'Arpin représente le genre facile et lâché qui caractérise la peinture italienne au XVIIe siècle. Pierre de Cortone, plus savant et plus consciencieux que ce dernier, ne fit guère mieux à Saint-Pierre; il ne profita point de l'occasion qu'il eut de se

distinguer; rarement, en effet, un peintre reçut une plus belle commande; tout le bas-côté de droite lui fut confié, mais il n'en tira qu'un parti médiocre. Andréa Sacchi, Lanfranc, R. Vanni procèdent davantage des peintres de Bologne, dont ils furent les élèves, mais ils subirent l'influence du chevalier d'Arpin et de P. de Cortone. Romanelli fut le meilleur disciple de Cortone; il reste gracieux et modéré, harmonieux, mais toujours sans énergie; de tous les peintres romains de son temps, il est le plus distingué, ce qui donne la note de l'école; le cardinal Mazarin le fit venir en France et le chargea de travaux au Louvre et dans son palais; il peignit le plafond de la galerie Mazarine[1]; la composition peut donner une assez juste idée de la manière générale adoptée par les artistes qui firent les modèles des mosaïques de Saint-Pierre. Roncalli, dit le chevalier della Pomerance, n'eut plus de style du tout; il travailla peu de lui-même et s'attribua des ouvrages faits par son fils ou ses élèves, ce qui ne l'empêcha point d'arriver aux honneurs et à la richesse. C. Maratti, qui mourut en 1713, est le plus honorable des derniers peintres qui travaillèrent pour la basilique. Trevisiani n'est plus qu'un imitateur; il cessa de vivre en 1746, et clôt obscurément la liste de ces peintres, dont pas un, à l'exception de Muziano, de Nebbia et de Vecchi, ne fut vraiment digne de contribuer à la décoration d'un édifice conçu par le Bramante et Michel-Ange.

Est-ce à dire que les papes firent de leur mieux et

1. La galerie Mazarine est dans les bâtiments affectés à la bibliothèque Nationale, rue de Richelieu.

qu'à défaut d'autres ils durent s'adresser à des talents inférieurs? Assurément non. Lorsque Grégoire XIII fit commencer la décoration en mosaïque de la chapelle qui porte son nom, le Titien venait de mourir, mais Véronèse et le Tintoret étaient à leur apogée; puis vinrent le Caravage, les Carrache, le Guide, le Dominiquin, Guerchin; les choix étaient faciles parmi ces grands décorateurs, et les Jules II, les Léon X n'eussent pas manqué de les faire avec discernement et énergie, méprisant les considérations locales et les influences qui semblent avoir dominé durant les deux siècles de travaux. En repassant les noms des peintres, nous voyons, en effet, que, de parti pris, les commandes sont attribuées à des artistes romains, par l'école du moins, et que presque tous eurent de puissants protecteurs; le chevalier de la Pomerance, par exemple, fut préféré au Guide, sur l'avis du cardinal Crescenzi. Ce n'est donc que la volonté qui a manqué; les peintres pouvaient mourir, mais les modèles restaient et les mosaïstes romains étaient de force à les exécuter.

Sauf les rares exceptions que nous avons signalées, le genre des mosaïques de Saint-Pierre est maniéré et affecté; la force est absente, les visages se ressemblent, les draperies sont trop amples et tourmentées, le coloris est faible, le dessin sans vigueur et souvent sans correction; il reste cependant dans ces œuvres une science consommée de composition; les groupes s'enchaînent; ils sont bien posés et toujours à l'échelle, ce qui est la qualité maîtresse de l'art du décorateur. Grâce à ce soin, et malgré de nombreuses défaillances et trop de pauvreté, les mosaïques pariétaires de la basilique présentent un

caractère harmonieux, en rapport avec la décoration générale du monument.

Il nous reste à dire quelques mots des mosaïstes, qu'il serait injuste de ne pas associer à cette œuvre : ils furent nombreux, mais la plupart de leurs noms n'ont guère franchi l'enceinte du Vatican, car une transformation complète s'est opérée. Le mosaïste n'est plus, comme avant la Renaissance, l'auteur du modèle; il est devenu un simple interprète, ce qui lui permet néanmoins de rester un artiste dans son genre, s'il a de l'abnégation et du goût; mais, à défaut de ces qualités, il n'est qu'un artisan.

Muziano de Brescia a, dit-on, fait le saint Jérôme de la chapelle Grégorienne, qui était de son invention; ce serait alors le dernier mosaïste de race; après lui, les plus anciens mosaïstes de Saint-Pierre étaient encore des peintres, seulement ils n'exécutaient déjà plus leurs propres compositions; Rosetti, Marcello Provenzale de Cento et Calendra étaient dans ce cas et leurs mosaïques, très supérieures aux autres, s'en ressentent bien; après eux Torelli, Zucca, les Cristofari, la famille Cocchi, Columbo, Ottaviani, Conti, Regoli, Brughi, Fiani, Manenti, Gessi et d'autres firent preuve de talent, mais déjà il n'était plus possible de leur demander même la copie en peinture de l'original à reproduire. Pierre-Paul Cristofari éleva au plus haut point l'art d'imiter les tableaux; ses Funérailles de sainte Pétronille, d'après le Guerchin, sont le chef-d'œuvre du genre; il réussit dans une espèce de travail où échoua Calendra, qui était un peintre distingué cependant. On se souvient que Calendra fut chargé de mettre en mosaïque le Saint Michel du Guide,

et que cette première tentative ordonnée par les papes, de reproduire un tableau de maître, ne donna qu'un médiocre résultat, puisque plus tard l'ouvrage fut relégué dans une église de province. C'est que la qualité essentielle du mosaïste de la nouvelle école est de n'avoir ni tempérament ni initiative; tout entier à sa copie, il ne voit qu'elle, il fait abstraction de sa personne, ce qui est difficile pour un peintre de profession. Un autre motif contribua également à cette transformation dans le personnel des mosaïstes : c'est la mode qui reprit des mosaïques portatives. Ces ouvrages, de dimensions forcément restreintes, et destinés à être vus de près, ne peuvent être composés que de très petits cubes qui permettent de modeler presque comme avec des couleurs à l'huile; le Provenzale s'exerça avec succès dans ce genre; il fit, au moyen de sept cent mille morceaux d'émail, le portrait de Paul V, actuellement dans la galerie Borghèse, où il est d'usage de l'admirer bien à tort, selon nous, un pareil ouvrage n'étant plus une œuvre d'art, mais un travail de patience et un trompe-l'œil. L'imitation des tableaux et les mosaïques portatives, qui aboutirent à la bijouterie, eurent une influence décisive sur l'atelier du Vatican et, par suite, sur la mosaïque tout entière; la science des mosaïstes fut limitée aux éléments du dessin et à la pratique matérielle, facilitée, du reste, par l'extrême variété de couleurs et de tons que le laboratoire des émaux fut obligé de fabriquer.

Ciampini fournit quelques renseignements sur les prix payés aux mosaïstes de Saint-Pierre, les frais de copie du modèle, des émaux et des échafaudages étant toujours à la charge du Vatican: Calendra était rémunéré à raison

de quinze écus romains par chaque surface de huit pouces carrés, ce qui, ramené en monnaie de France du temps, aurait fait environ deux cents livres le pied carré; les mosaïstes ordinaires gagnaient cinquante livres pour la même mesure; les prix tombèrent à quinze livres par suite de l'arrivée à Rome de nombreux mosaïstes vénitiens, puis à huit livres vers la fin du XVIIe siècle. Selon un voyageur français, l'abbé Richard, qui a vu travailler à la TRANSFIGURATION, cette mosaïque, mise en place, a coûté plus de soixante-dix mille livres de France; les petits ouvrages étaient relativement moins chers: ainsi le portrait en buste de Stanislas Leczinski, roi de Pologne, fabriqué à la même époque que la TRANSFIGURATION, était estimé à douze cents livres. Ce portrait, qui était au Louvre, se trouve maintenant au musée de Nancy.

Quelques travaux secondaires furent exécutés à Rome, en dehors de Saint-Pierre; le Provenzale fit, dans l'abside de l'église de San-Cesareo, d'après le modèle du chevalier d'Arpin, le Père Éternel et deux anges; nous reproduisons ce morceau[1]; il représente exactement le style des mosaïques de la coupole de Saint-Pierre.

1. Page 184.

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

La révérende fabrique de Saint-Pierre en Vatican. — La Cène, d'après Léonard de Vinci. — La manufacture impériale de Saint-Pétersbourg. — Le dome d'Aix-la-Chapelle. — La mosaïque en Angleterre. — La mosaïque en France ; l'atelier de la Manufacture des Meubles de la Couronne ; la manufacture de Belloni ; le théatre national de l'Opéra, M. Charles Garnier ; l'atelier de l'administration des Beaux-Arts ; l'abside du Panthéon, M. E. Hébert, M. Galland ; la cathédrale de Marseille, M. Révoil.

« En vérité, il est déplorable que la mosaïque, cet art aussi précieux par sa beauté que par la durée de ses matériaux, ne soit pas plus cultivée par les artistes et pas plus encouragée par les princes. » Ces mots sont extraits de la *Vie du Titien* par Vasari, mais ils peuvent s'appliquer avec beaucoup plus de raison à notre époque qu'au XVIe siècle. Il n'y a, en effet, dans toute l'Europe que trois établissements officiels ayant pour but spécial d'encourager les travaux de la mosaïque décorative et de former des élèves ; ce sont les manu-

factures du Vatican, de Saint-Pétersbourg et de Paris; l'industrie privée possède quelques fabriques importantes à Venise et un petit nombre d'ateliers secondaires disséminés en Europe; plusieurs gouvernements ayant entrepris des décorations nouvelles ou des restaurations de mosaïque ont organisé des ateliers temporaires; nous avons dit qu'à Rome la fabrication des bijoux et des objets de fantaisie avait conservé quelque activité. Telle est, en résumé, la situation actuelle de la mosaïque; elle n'est pas brillante. Il faut néanmoins savoir gré à ceux qui, pour soutenir un art jadis si prospère, font encore de sensibles efforts, et il serait injuste de ne pas signaler les principaux travaux accomplis depuis le commencement du XIXe siècle, grâce à la protection des papes et des gouvernements.

La fabrique pontificale du Vatican est le plus important des établissements de mosaïque en activité; nous avons déjà parlé de son origine et du caractère des grands travaux qu'elle a exécutés dans la basilique de Saint-Pierre[1]. Les événements politiques et militaires dont la péninsule fut le théâtre à la fin du XVIIIe et au commencement du XIXe siècle n'étant pas de nature à favoriser la production des œuvres d'art, la fabrication ne reprit sa marche normale que vers 1825, après l'installation, par ordre du Pape Léon XII, de l'atelier, dans la cour Saint-Damasse. L'administration de la manufacture est placée sous l'autorité supérieure d'un prélat qui porte le titre d'économe de la révérende fabrique de Saint-

1. Page 185.

Pierre en Vatican. Grégoire XVI nomma Mgr Lucidi à cette fonction ; elle fut ensuite occupée par Mgr Giraud qui eut pour successeur Mgr Théodoli. La direction spéciale des mosaïstes appartient à M. Consoni ; il eut pour prédécesseurs M. Minardi, M. Agricola et le baron Camuccini, qui mourut en 1844 après une longue carrière.

L'incendie qui, dans la nuit du 15 au 16 juillet 1823, détruisit la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs donna lieu à la plus grande entreprise de mosaïque qui ait été exécutée de notre temps et fournit à la fabrique pontificale une suite de travaux qui l'occupèrent pendant de longues années. Le pape Grégoire XVI fit reproduire la partie détruite des mosaïques primitives des ve et XIIIe siècles, qui décoraient l'arc triomphal et l'abside de la basilique; à ce travail très important le pape Pie IX ajouta, par une bulle du 14 mai 1847, la série des deux cent cinquante-huit médaillons représentant les pontifes, ses prédécesseurs; il prescrivit également la décoration de la façade d'après les modèles nouveaux de M. Consoni. Elle représente : le Christ entre les apôtres Pierre et Paul; au-dessous, douze brebis par troupeaux de six de chaque côté sortent des villes de Bethléem et de Jérusalem et se dirigent vers l'agneau rédempteur, placé sur un monticule d'où s'écoulent les quatre fleuves du paradis; plus bas, entre les fenêtres on voit les prophètes Isaïe, Jérémie, Ézéchiel et Daniel. Des festons de fruits et des bandes d'ornement ornent les angles de la façade et les fenêtres surmontées de l'écusson de Pie IX. La mosaïque a été exécutée par MM. Dambrosio, C. Maldura, Malusardi, Vanutelli de

Angelis, de Vecchis, A. Agricola, Pennachini, Bornia, Campanile.

Les papes firent aussi restaurer partiellement les anciennes mosaïques à Sainte-Marie-en-Transtevère, à Sainte-Constance et dans d'autres églises, notamment à Grotta-Ferrata, à Salerne, à Orvieto et à Lorette. Récemment, les architectes ont reconnu la nécessité absolue de reconstruire l'abside de Saint-Jean-de-Latran; la mosaïque, composée par Toriti au XIIIe siècle, a été détachée et sera remise en place par l'atelier pontifical.

La reproduction des tableaux de maîtres, commencée sous le pontificat d'Urbain VIII (1623-1644), continue; voici les plus importants travaux de ce genre exécutés par nos contemporains.

Le Prophète Isaïe, d'après Raphaël, par MM. R. Cocchi et G. Chibel.

La Sibylle de Cumes du Dominiquin, de la galerie Borghèse, par M. R. Castellini.

La *Béatrice Cenci,* d'après Guido Reni, par M. R. Cocchi.

Le *Saint Jean-Baptiste* du Guerchin, par M. R. Castellini.

Le *Saint Pierre*, d'après le Guerchin, par F. d'Ambrosio, et un autre par Cocchi.

Le *Saint Pierre,* d'après le Guerchin, par F. d'Ambrosio.

La *Madone de Foligno,* d'après Raphaël.

Les Anachorètes, d'après Andréa Sacchi, la *Déposition,* d'après le Caravage, l'*Agar,* du Guerchin; ces quatre ouvrages, réduits en tableaux portatifs, sont par M A. Aguatti.

La Flagellation, d'après le Dominiquin, par M. G. Chibel.

L'*Ecce Homo* du Guerchin, par MM. R. Cocchi et S. Malusardi.

La *Vierge à la chaise,* d'après le tableau de Raphaël, par M. Malusardi.

La *Madone*, d'après Sasso-Ferrato, par M. Bornia.

La *Sainte Catherine*, d'après Murillo, par MM. Cocchi, Ubizzi, Poggesi.

Les apôtres Pierre et Paul, d'après Angelico de Fiesole, par MM. S. Malusardi et J. Ubizzi. Ces deux figures sont dans les grottes vaticanes.

La *Madone du Grand-Duc*, d'après Raphaël, par M. G. Pennacchini.

La *Madone du comte Connestabile della Staffa*, d'après Raphaël, par M. Poggesi.

La *Madone*, d'après Sasso-Ferrato, demi-figure par M. S. Malusardi.

L'*Assomption;* le dessin est de Raphaël, mais la mort l'empêcha de faire le tableau; la partie supérieure fut peinte par Jules Romain, la partie inférieure par F. Penni, dit le Fattore; le tableau avait été commandé pour le couvent de Sainte-Marie-de-Monte-Luce, près de Pérouse. La mosaïque, d'après un modèle agrandi de M. Podesti, a été commencée en 1863 et terminée en 1874; elle est l'œuvre de MM. A. Poggesi, S. Malusardi, J. Ubizzi, P. Bornia. Cet ouvrage, d'une très bonne qualité, est placé sur l'un des autels de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs.

Le Christ, figure byrantine, par M. Poggesi.

La Conception, d'après un maître allemand, par MM. Malusardi, Maldura et Vannutelli.

Une *Table avec deux figures* de style pompéien, d'après le baron Camuccini, par M. G. Pennacchini.

Le Christ et saint Jean enfant, par M. S. Malusardi.

Actuellement sont en œuvre :

La *Madone sixtine*, d'après Raphaël, demi-figure par M. Bornia.

Les *Enfants*, du même tableau, par M. Maldura.

La *Mère des douleurs*, d'après le Guide, par M. Ubizzi.

Jésus et saint Jean, d'après le Pinturicchio, par M. Malusardi.

La *Vierge du grand-duc,* par M. Pennacchini.
Fruits, d'après Mantorani, par M. Agricola.
Fleurs, d'après Jegers, par M. Campanili.
Vue du Forum, par M. Vannutelli.

Un certain nombre d'ouvrages ont été exécutés d'après des compositions spéciales et en vue d'un emplacement déterminé ; ce sont :

Le Christ et saint Thomas d'après le baron Camuccini, par MM. Tomberli, A. V. et R. Castellini, V. et R. Cocchi, Pennacchini et Volpini.

Simon et *Judas,* demi-figures, d'après Camuccini, par M. d'Ambrosio et MM. C. Castellini et Giannini. Ces mosaïques ainsi que la précédente sont dans le transept de gauche de la basilique de Saint-Pierre.

Saint Lambert, d'après un peintre belge, par M. Ubizzi, dans la cathédrale de Liège.

Le cardinal Guaglia, par M. Malusardi, à Cornetto, sur le tombeau du cardinal.

Don Carlos d'Alcantera, par M. Ubizzi, à l'église du collège de Belgique, à Rome.

Michel-Ange Barberi, par M. Bornia, au Campo Verano, à Rome.

Le *Portrait de Pie IX,* placé dans la basilique de Saint-Pierre, par M. Ubizzi, d'après M. Grandi. Une répétition de cet ouvrage est dans l'église de Lourdes; trois autres portraits de Pie IX, de moindres dimensions, ont été faits par MM. Bornia, Maldura et Agricola.

Le portrait du pape Léon XIII, d'après M. Grandi, par M. Malusardi.

Le nombre de personnes attachées à la fabrique a nécessairement varié selon l'importance des travaux et la situation de la papauté; il est aujourd'hui de vingt environ, dont la moitié sont des mosaïstes. La fonte des

smaltes était en dernier lieu confiée à l'expérience de M. Pierre Raffaelli; elle est arrêtée depuis quelques années, l'approvisionnement étant plus que suffisant pour les travaux en cours. Cet approvisionnement est une des curiosités de la fabrique; il dépasse vingt-huit mille nuances et résulte d'une longue accumulation des matières infiniment variées qu'exige la reproduction des tableaux. La manufacture pontificale garde fidèlement les traditions du XVIIIe siècle; elle excelle toujours dans la reproduction des tableaux tant admirée jadis, mais qu'une moindre faveur entoure depuis quelques années.

Il existait à Rome plusieurs établissements privés en état d'entreprendre de grands travaux; l'un d'eux fut transféré à Milan vers 1803 pour reproduire la célèbre *Cène* de Léonard de Vinci. Le travail fut exécuté par Vincent Raffaelli, Gaetano et César Ruspi et Rocchegioni; la mosaïque est maintenant dans l'église des Frères-Mineurs, à Vienne, en Autriche; c'est un ouvrage correct mais terne; il paraît avoir été fait d'après la peinture de Marco d'Oggione du musée Brera, qui est la meilleure des copies de la *Cène*. Nous avons cependant un doute: l'œuvre de Marco est une fresque déjà endommagée par son transport au musée; il nous paraît peu probable qu'elle ait été détachée pour être placée dans l'atelier de Raffaelli; peut-être le modèle de la mosaïque n'a-t-il été qu'une reproduction sur toile de la copie de Marco d'Oggione?

Le *Jugement dernier* de la façade de Saint-Marc de Venise est de 1836; le modèle a été fourni par Latanzio Quareno; il montre le Christ sur des nuages entouré

d'un ange portant la croix, de la Madone et de saint Jean ; aux extrémités, des anges appellent les justiciables au son de la trompette ; la composition de cette mosaïque est banale et l'exécution en est froide et sans relief.

S'il est une contrée après l'Italie où la mosaïque devait fleurir, c'est assurément la Russie ; on ne signale cependant dans ce pays que fort peu d'anciennes mosaïques. En 1839, M. Solnzeff, membre de l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg, fut chargé de restaurer les peintures de la cathédrale de Sainte-Sophie, à Kiew ; pendant les travaux il découvrit, sous une couche de plâtre, une importante décoration en mosaïque dont les principaux sujets représentent la Vierge et la Cène. On pense que cet ouvrage a pour auteur saint Olympe Petchersky et qu'il remonte au XIe siècle, époque à laquelle Yaroslaw Vladimir fit élever la cathédrale en commémoration d'une bataille gagnée sur les Petchénègues, peuplade turque qui avait envahi la province. Vers le milieu du XVIIIe siècle, le poète Lomonosoff s'adonna à la mosaïque, dont il avait pris le goût à la vue d'un ouvrage apporté de Rome à Saint-Pétersbourg ; avec l'aide du peintre Wassilieff il fit plusieurs mosaïques, notamment le portrait de l'impératrice Élisabeth et la bataille de Pultawa. La tentative de Lomonosoff n'eut pas de suite, car il est bien difficile qu'un art aussi coûteux que la mosaïque décorative puisse s'acclimater dans un pays sans la protection directe du gouvernement.

Cette protection fut accordée par l'empereur Nicolas, qui eut la pensée, en 1846, d'installer à Rome un atelier où, sous la direction de M. Barberi, quelques pension-

naires russes étudieraient l'art de la mosaïque. M. J. Bonafede fut nommé professeur et chimiste du nouvel établissement; l'atelier exécuta un *Saint Nicolas,* copié sur la mosaïque faite au XVIIe siècle par Fabius Cristofari, qui se voit dans la basilique de Saint-Pierre, non loin de la *Pieta* de Michel-Ange; la peinture qui servit de modèle à Cristofari est dans l'église de Bari. Les élèves firent aussi, à des échelles différentes, deux reproductions de la célèbre mosaïque de la salle ronde du Vatican; elle représente la tête de Méduse au centre, puis le combat des Centaures et des Lapithes en couleur et, vers le bord, des groupes en noir de monstres marins et de Néréides; la mosaïque n'est pas homogène: les combats proviennent des thermes de la colonie d'Otriculum, sur la voie Flaminia; les Néréides ont été trouvées à Scrofano dans la Sabine et les bordures sont modernes. La copie du *Saint Nicolas de Bari* est à Saint-Pétersbourg, dans la chapelle du pont Nicolas, et les reproductions de la mosaïque du Vatican sont au palais de l'Ermitage. Après quelques autres travaux, il fut décidé que l'atelier serait transféré à Saint-Pétersbourg et le pape Pie IX autorisa plusieurs personnes de la fabrique pontificale du Vatican à prendre du service auprès du gouvernement russe. En 1850, M. Vincent Raffaelli, secondé par M. Pierre Raffaelli, installa les fours à émaux dans un bâtiment de l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg; puis vinrent M. J. Bonafede avec le titre qu'il avait à Rome, son frère M. L. Bonafede en qualité d'adjoint, et MM. Cocchi et Rubicondi; les artistes russes, MM. Solnzeff, Raïeff, Schapovaloff et Federoff, qui avaient été à Rome, com-

plétèrent le personnel, aussitôt renforcé de douze élèves appartenant à l'Académie des beaux-arts. L'atelier exécuta les quatre grandes figures de la cathédrale de Saint-Isaac, d'après les modèles de M. Van Neff : le *Christ,* par MM. Cocchi et Solnzeff, la *Vierge,* par MM. Rubicondi et Federoff, *Saint Isaac,* par MM. Raïeff et Alexeeff, *Saint Alexandre Newsky,* par M. Schipovaloff. Parmi les travaux qui suivirent, nous pouvons citer[1] : les figures de *Saint Pierre*, de *Saint Paul*, de *Sainte Catherine,* de *Saint Nicolas; l'Ange de la Prière; l'Ange au tombeau; la Cène;* l'*Ecce homo; le Baiser de Judas; le Portement de la Croix; l'Ascension de Dmitri, fils d'Yvan le Terrible; le Sauveur bénissant les enfants;* les groupes de *Saints et d'évêques,* d'après les modèles de M. Van Neff, par MM. Bouroukine et Kmélowsky; *Sainte Olga et Saint Vladimir,* d'après M. Bedemann, par MM. Solnzeff et Froloff; *l'Ange terrassant le Démon,* d'après le même peintre, par M. Alexeeff; *la Vierge et l'Enfant,* par M. Stchetinine; *Sainte Hélène* et *Sainte Alexandra*, d'après les modèles de M. Th. Bruloff, par MM. Stchetinine et Froloff; *la Vierge,* d'après M. C. Duzi, par M. Goloubtzeff.

Au début, l'atelier était en partie à l'Académie des beaux-arts et en partie à la Verrerie impériale; en 1856, il fut annexé au service des manufactures impériales ; plus tard une décision de l'empereur Alexandre II le réunit à l'Académie des beaux-arts, et en 1864 il fut installé dans un bâtiment spécial situé dans les jardins de

1. Nous n'avons pu, à notre grand regret, nous procurer la liste de tous les travaux exécutés depuis la fondation de l'atelier; nous la publierons ultérieurement.

l'Académie. Les motifs invoqués pour cette réunion furent que les élèves pourront suivre les cours de l'Académie, que les mosaïstes seront en contact permanent avec les peintres, et que par ces moyens ils deviendront des artistes au lieu de rester des artisans. Il n'y a pas de doute que les élèves mosaïstes doivent apprendre le dessin et que les maîtres mosaïstes doivent être des artistes; il est évident aussi que les manufactures officielles de mosaïque doivent être placées dans le même ministère que les arts du dessin, mais il est à craindre qu'en faisant suivre aux élèves les cours ordinaires des écoles de beaux-arts, on les expose à la tentation de ne chercher dans la mosaïque que l'imitation de la peinture. Les mosaïques de l'Académie des beaux-arts figurent maintenant, avec la peinture et la sculpture, dans les expositions organisées par cette compagnie; à la dernière exposition, qui a eu lieu en 1880, on comptait trente-six mosaïques parmi lesquelles la *Sainte Catherine d'Alexandrie,* d'après le modèle de M. Van Neff, et la *Mise au Tombeau,* d'après M. C. Dusi; par le modelé, les demi-teintes, les raccourcis, la *Mise au Tombeau,* vue à quelque distance, paraît être un tableau à l'huile; si telle est l'impression qu'il doit produire, ce travail est fort bon. La manufacture de Saint-Pétersbourg paraît avoir pris pour exemple la fabrique pontificale du Vatican; il est probable que les généreux sacrifices des czars eussent produit des résultats plus efficaces si la direction avait adopté franchement, mais avec un dessin correct, le parti des mosaïstes de Ravenne et de ceux du XIVe siècle; en mosaïque, comme dans tous les arts décoratifs, l'effet est en raison directe de la simplicité de l'exécution; il

eût ainsi été plus puissant sur l'esprit fervent du peuple russe, et la mosaïque se serait rapprochée davantage de l'iconographie nationale.

Le chapitre d'Aix-la-Chapelle a entrepris la restauration de la mosaïque de la coupole octogonale du dôme; en 1869, il confia le soin des études à un jury international, qui bientôt fut remplacé par une commission royale. La tâche était ardue; l'ouvrage, de l'époque de Charlemagne, avait été très endommagé par l'incendie de 1656 et détruit en 1770; il n'en restait aucun dessin exact, celui de Ciampini n'ayant certainement pas été fait d'après l'original[1]; les nouveaux cartons furent commandés à un artiste belge, qui eut mandat de les traiter non pas dans le style des VIIIe et IXe siècles, mais dans celui du VIe, de Sainte-Sophie de Constantinople. La mosaïque fut mise en œuvre par des mosaïstes italiens. Comme la composition primitive elle représente, sur un fond d'or semé d'étoiles, le Christ assis sur un trône, bénissant à la manière grecque, les symboles des évangélistes, et vingt-quatre vieillards offrant des couronnes, selon le texte de l'Apocalypse. Cet ouvrage est fort médiocre, il manque de style, le dessin est faible et les proportions ne sont pas observées.

Les essais tentés en Angleterre ne paraissent pas avoir donné des résultats très satisfaisants ; ce qui semblerait le prouver, c'est la fermeture de l'atelier de mosaïque qui avait été installé au South-Kensington Museum.

1. Mgr Barbier de Montault : *Annales archéologiques, 1869; Ciampini, vetera monimenta*, etc. Rome, 1690 et 1699. Voir p. 75 du présent volume.

Cet établissement possède une série de portraits exécutés en mosaïque d'après les modèles des peintres anglais : ce sont : Apelles, par M. L.-J. Poynter ; Nicolas de Pise, par M.-F. Leighton ; William de Wykeham, architecte de la cathédrale de Winchester, par M.-R. Burchett ; Benozzo Gozzoli, par M.-E. Armitage ; Giorgione, par M. V. Prinsep ; Fra beato Giacomo da Ulma, par M. N.-H.-J. Westlake ; Jean Holbein, par M. W.-F. Yeames ; Reynolds, par M. H.-W. Phillips ; Phidias, par M. E.-J. Poynter ; Lucca della Robbia, par M. F.-W. Moody ; Bernard Palissy, par M. R. Townroe. Les trois dernières mosaïques sont de fabrication anglaise, les autres sont italiennes. C'est de M. Poynter qu'est le carton du Saint Georges du palais du Parlement, et de M. G. Scott celui du monument du prince Albert. MM. Clayton et Bell, peintres verriers, ont composé les modèles de la mosaïque de la chapelle des Gardes, dans le parc de Saint-James. On s'occupe toujours de la décoration intérieure de la cathédrale de Saint-Paul ; il faut attendre que ce grand travail soit terminé, avant de se prononcer sur le sort de la mosaïque en Angleterre. Les spécialistes trouveront sans peine un ciment résistant à l'humidité du climat, et les peintres sauront donner à leurs modèles la force de coloration nécessaire sous un ciel brumeux.

La supériorité reconnue de la France dans les Beaux-arts et les Arts décoratifs nous permet de regretter le peu de goût qu'elle a montré jusque dans ces dernières années pour la mosaïque. Nous avons signalé les très rares monuments anciens qui ont été, ou paraissent avoir été, l'objet de ce genre de décoration, et nous avons indiqué

qu'au XVIIe siècle la Manufacture royale des Gobelins avait fabriqué quelques pièces en mosaïque de pierres dures, dites de Florence. Colbert avait, en 1662, réuni aux Gobelins des peintres, des tapissiers, des teinturiers, des orfèvres, des fondeurs, des graveurs, des ébénistes et des lapidaires, et avait fait donner à la maison le titre de Manufacture royale des Meubles de la Couronne ; c'est évidemment pour rester dans la spécialité des meubles qu'il préféra les incrustations de Florence à la mosaïque décorative, bien faite cependant pour flatter les goûts somptueux de Louis XIV. Vers 1668, Ferdinand Migliorini fut appelé de Florence ; on lui adjoignit successivement son frère Horace, Branchy, Giacetti et quelques polisseurs ; l'atelier coûtait de sept à huit mille livres par an, sans compter les matières premières et les frais généraux. Avec une pareille dépense il eût été possible d'entreprendre la mosaïque décorative, et il est permis de supposer qu'elle eût produit de plus importants résultats que l'atelier de marqueterie, qui n'a laissé que quelques tables dans les palais. Un siècle plus tard, un sieur Polverelli s'adressa à M. de Trudaine, intendant général des finances, pour être employé en France à des travaux de mosaïque ; la requête n'eut pas de suite, pas plus qu'un « projet pour établir à Paris une fabrique de mosaïque semblable à celle de Rome, qui a pour objet de faire passer à la postérité les chefs-d'œuvre de peinture », présenté en 1785 au contrôleur général des finances par les architectes Molinos et Legrand ; ceux-ci ne demandaient qu'une somme de deux mille livres pour les premiers essais.

Vers la fin du siècle, un artiste de la fabrique ponti-

ficale du Vatican, Belloni, vint s'établir à Paris; il produisit plusieurs bons ouvrages; quelques années après, il reçut l'investiture officielle et fut installé dans une maison nationale, rue de l'Université n° 296, puis par un décret du 3 thermidor an XIII aux ci-devant Cordeliers. Le budget de l'École impériale de mosaïque était fort minime et se confondait avec celui de l'École de gravures sur pierres fines; dans cette dernière institution, on employait des jeunes gens sourds-muets; c'est le motif sans doute qui fit que les élèves atteints de la même infirmité furent attachés à l'École de mosaïque. L'École dépendait de la direction des beaux-arts, les élèves y étaient logés et instruits aux frais du gouvernement; « on leur apprend à copier en mosaïque les tableaux, depuis les plus grands jusqu'à la plus petite miniature, et à exécuter tous les différents objets d'ameublement et de décor, ainsi que les ouvrages d'incrustation à la manière de Florence ». Sous la Restauration, l'atelier fut placé dans les services de la maison du roi, et prit le nom de Manufacture royale de mosaïque; elle conserva ce titre jusqu'en 1831, époque de sa suppression en tant qu'établissement officiel.

Le plus important résultat de l'atelier de Belloni se trouve au musée du Louvre, dans la salle de Melpomène. C'est une grande mosaïque à compartiments [1]; au centre, Minerve conduit un quadrige, escortée par la Paix et l'Abondance; sur les quatre faces, le Nil, le Danube, le Pô et le Niémen, figurés à l'antique par des personnages couchés et appuyés sur des urnes, représentent les

1. Nous reproduisons cette mosaïque à la page 224.

eaux conquises par les armées françaises. Le dessin de la mosaïque est du baron Gérard; l'ouvrage est froid, mais correct; la coloration terne résulte d'un mélange

PAVEMENT DE LA SALLE DE MELPOMÈNE.

Composition du baron Gérard, par Belloni.

(Musée du Louvre, XIXe siècle.)

de marbres et de smaltes; le caractère est celui qui dominait les arts français au commencement du siècle; l'atelier exécuta aussi la mosaïque de la rotonde devant la galerie d'Apollon et d'autres ouvrages dont on com-

prendra le genre à la lecture d'un extrait que voici de la notice de l'Exposition des produits des manufactures royales en 1832.

MANUFACTURE ROYALE

DE MOSAÏQUE DE PARIS

AU COMPTE DE M. BELLONI, MAIS SOUS LA PROTECTION SPÉCIALE DU ROI.

Un meuble (serre-bijoux) en bois indigène, dans lequel sont incrustées cinq mosaïques (façon antique), et huit autres mosaïques (façon de Florence), représentant des fleurs sur fond d'albâtre blanc nébuleux. Il est en outre décoré de sept camées et huit colonnes d'albâtre oriental et d'une bordure d'antéfixes en malachite, le tout rehaussé dans des bronzes dorés.

Une table ronde de salon, au centre de laquelle est un tableau en mosaïque (façon antique) représentant Philoctète dans l'île de Lemnos, et entouré d'une grande bordure en arabesque blanc sur fond vert (mosaïque d'incrustation).

Une table-console en granit orbiculaire de Corse, au centre de laquelle est une mosaïque des colombes, dites du Capitole. La table est entourée d'une bordure en feuilles d'olivier.

Un tableau d'environ trente centimètres de diamètre, représentant la Vierge tenant dans ses bras l'Enfant Jésus (mosaïque façon antique), en camaïeu sur fond d'albâtre oriental, d'après un tableau de Raphaël.

Un petit tableau en mosaïque (façon antique) représentant un bouquet de fleurs sur fond blanc.

La fabrique de Belloni disparut, et vraiment il n'y eut pas lieu de le regretter beaucoup, étant donné le caractère de ses dernières productions; il ne fut plus ques-

tion de mosaïque décorative, si ce n'est par l'imitation qu'en firent les peintres dans quelques églises de Paris, jusqu'au jour où M. Charles Garnier conçut le projet de s'en servir dans le nouvel Opéra. Il eut d'abord la pensée de recouvrir de mosaïque la grande coupole de la salle, mais bientôt son ambition se borna au plafond de l'avant-foyer et à la loggia. Pour l'avant-foyer, que l'on préfère appeler le foyer de la mosaïque, les petites coupoles des extrémités sont revêtues de motifs d'ornements, et la voûte centrale de quatre caissons à figures entourés d'attributs et d'arabesques ; les figures sont de la composition de M. de Curzon ; elles représentent : Diane et Endymion, Orphée et Eurydice, l'Aurore et Céphale, Psyché et Mercure. Une inscription en caractères grecs du VIIIe siècle rappelle le fait ; en voici le texte en caractères ordinaires et la traduction :

Η· ΔΙΑ ΜΟΥΣΕΙΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΕΠΕΣΚΕΥΑΣΘΗ
ΤΟ ΠΡΩΤΟΝ ΕΝ ΓΑΛΛΙΑ ΕΙΣ ΚΟΣΜΗΣΙΝ ΤΗΣΔΕ
ΤΗΣ ΑΨΙΔΟΣ ΚΑΙ ΕΙΣ ΠΡΟΧΩΡΗΣΙΝ ΤΗΣΔΕ ΤΗΣ
ΤΕΧΝΗΣ
ΤΑΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΕΓΡΑΨΕ ΚΟΥΡΖΩΝ ΣΑΛΒΙΑΤΙ
ΕΠΟΙΗΣΕ ΤΑ ΛΟΙΠΑ ΦΑΚΧΙΝΑΣ ΗΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΙ
ΚΑΡΟΛΟΣ ΓΑΡΝΙΕΡ

« La mosaïque décorative a été appliquée pour la première fois en France pour l'ornementation de cette voûte et la vulgarisation de cet art.

« Les figures peintes par de Curzon ont été exécutées par Salviati, les ornements par Facchina ; l'architecture est de Charles Garnier »

Le plafond de la loggia extérieure contient sept médail-

MÉDAILLON DE LA LOGGIA.

Composition de M Ch. Garnier.

(Théâtre de l'Opéra à Paris, XIXe siècle.)

lons également en mosaïque; les cartons sont de la main de M. Charles Garnier; ils montrent des masques tragi-

ques. Nous reproduisons [1] l'une de ces figures qui, par leur simplicité et la bonne entente des effets décoratifs, nous paraissent supérieures à celles de l'intérieur. Le pavement en mosaïque a été adopté pour les couloirs du théâtre; le dessin en est simple et la coloration un peu terne, comme il convient à un parquet.

Mais il reste un grand travail à entreprendre dans l'Opéra de Paris : ce serait l'exécution en mosaïque des peintures du grand foyer; l'œuvre si remarquable de M. Baudry est compromise et il paraît que la lumière électrique ne pourra la sauver; la mosaïque lui rendrait à jamais la vie; cette résurrection n'est qu'une simple affaire d'argent, on peut donc espérer qu'elle se réalisera.

La tentative, qui fait grand honneur à M. Charles Garnier, ne tarda pas à être comprise et l'État entendit l'appel, comme c'était son devoir. Une décision ministérielle rendue sur la proposition de M. de Chennevières, directeur des beaux-arts, créa, en 1876, une école nationale de mosaïque; la loi de finances consacra le principe en attribuant à l'atelier une subvention annuelle de 25,000 francs. L'Italie est le pays d'origine des mosaïstes; un fonctionnaire de l'Administration des beaux-arts, M. Gerspach, fut envoyé à Rome par le ministre pour réunir les premiers éléments de l'atelier, tant en personnel qu'en matériel; notre ambassadeur obtint du pape Pie IX l'autorisation pour quelques artistes de la fabrique pontificale du Vatican de venir en France, et M. Poggesi, l'un des plus distin-

1. Page 227.

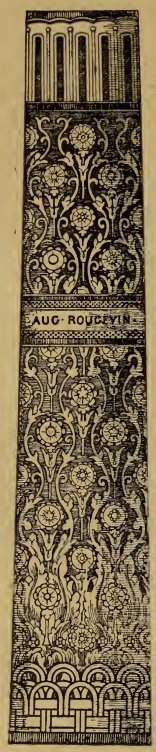
gués d'entre eux, fut nommé chef du nouvel atelier; plusieurs élèves français furent aussitôt admis et les travaux commencèrent. Les premiers furent naturellement des ouvrages d'essai, qu'on ne voulut cependant pas laisser sans emploi; c'est ainsi que fut exécutée d'après le modèle de M. Lameire, au-dessous du fronton du batîment du musée de la Manufacture nationale de Sèvres, une grande frise d'où se détachent sur un fond d'or et dans les sinuosités d'un tore de verdure et de fleurs, des pièces de porcelaine et la tête de la Minerve dite de Turin, qu'il est d'usage de prendre maintenant pour l'emblème des Arts décoratifs. L'atelier fit aussi quelques panneaux dans le goût des pavements coloriés de Pompéi, restaura l'importante mosaïque antique du Musée de Saint-Germain, le Bellérophon trouvé à Autun [1], et exécuta une colonne destinée à la cour du Mûrier de l'École des beaux-arts de Paris; le monument est dédié à M. Auguste Rougevin, l'un des bienfaiteurs de l'École; le modèle est de M. Coquart, architecte, qui s'est très heureusement souvenu des types uniques trouvés à Pompéi et conservés au musée de Naples [2].

Ces intéressants travaux ne furent que le prélude de la grande entreprise actuellement en cours d'exécution: la décoration en mosaïque de l'abside du Panthéon, d'après les modèles de M. E. Hébert. L'artiste a pris pour sujet « le Christ révélant à l'Ange de la France les destinées de son peuple. » Sur un fond d'or uni, le Christ, debout devant un

1. Voir le dessin de cette figure page 18.

2. Voir, page 230, le fût de cette colonne, dont la base et le chapiteau seront en bronze.

trône, occupe le centre de la voûte hémisphérique; de la main droite levée il semble indiquer les événements futurs; dans la gauche, il tient un volumen roulé et fermé de sept sceaux; c'est le livre de l'avenir, selon le texte de la seconde vision de l'Apocalypse de saint Jean. A sa droite, la Vierge présente Jeanne d'Arc, et, du côté opposé, l'Ange de la France présente sainte Geneviève; l'héroïne et la gardeuse de brebis sont à l'état d'intercession devant le Christ et à genoux. Le Christ est grand et mince, sa physionomie est empreinte de douceur et marque l'âge où il mourut; une longue chevelure noire descend en ondes sur ses épaules; il est revêtu d'une robe de pourpre ornée d'une bande d'or; les pieds nus sont chaussés de sandales retenues par d'étroits cordons, ils posent sur la marche du trône. La Vierge est en robe blanche frangée d'or; la draperie est austèrement ramenée sur le front et cache la chevelure. Jeanne est nu-tête, en cuirasse et en jupe rouge, elle tient son étendard. L'Ange de la France, aux ailes rouges à reflets d'or, porte à la main l'épée; il est vêtu d'une robe rose retenue par une ceinture rouge et d'un manteau bleu verdâtre. Geneviève



FUT DE COLONNE.
Composition de M. Coquart.
(Ecole des beaux-arts de Paris, XIXe siècle.)

s'appuie sur sa houlette; elle a la robe bleue à courtes manches et le manteau gris; ses longs cheveux blonds sont coiffés d'une humble cornette blanche; elle retient dans la main gauche une nef à voile fleurdelisée, emblème de la Ville. Toutes les têtes, à l'exception de celle de Jeanne d'Arc, sont nimbées en disque transparent à liséré rouge; le Christ porte le nimbe aux croisillons ornés de pierres précieuses; les personnages se tiennent sur un terrain de verdure émaillé de fleurs.

La composition de M. Hébert est d'une grande simplicité et d'une extrême distinction, la coloration en est sobre et calme; elle permettra de mettre la mosaïque en œuvre, selon la technique de Ravenne ou, pour mieux dire, selon les véritables principes de l'art décoratif, qui réclament avant tout la sobriété dans l'exécution. En réunissant ainsi la grandeur de la conception, la correction du dessin et les procédés techniques simples et énergiques, la décoration absidale du Panthéon formera le type nouveau de la mosaïque moderne, et laissera loin derrière elle le style affadi des deux derniers siècles et les productions éclectiques de notre temps. Le sujet est encadré, à l'intérieur de la voûte, par un enroulement de raisins et de feuilles de vignes ornemanisés et sur le tympan par une bande d'ornement; les deux motifs sont bordés d'un filet de pierres précieuses figurées sur un fond rouge; les modèles de ces bordures sont dus à M. Galland, un maître, le premier parmi nos contemporains, en l'art de la décoration.

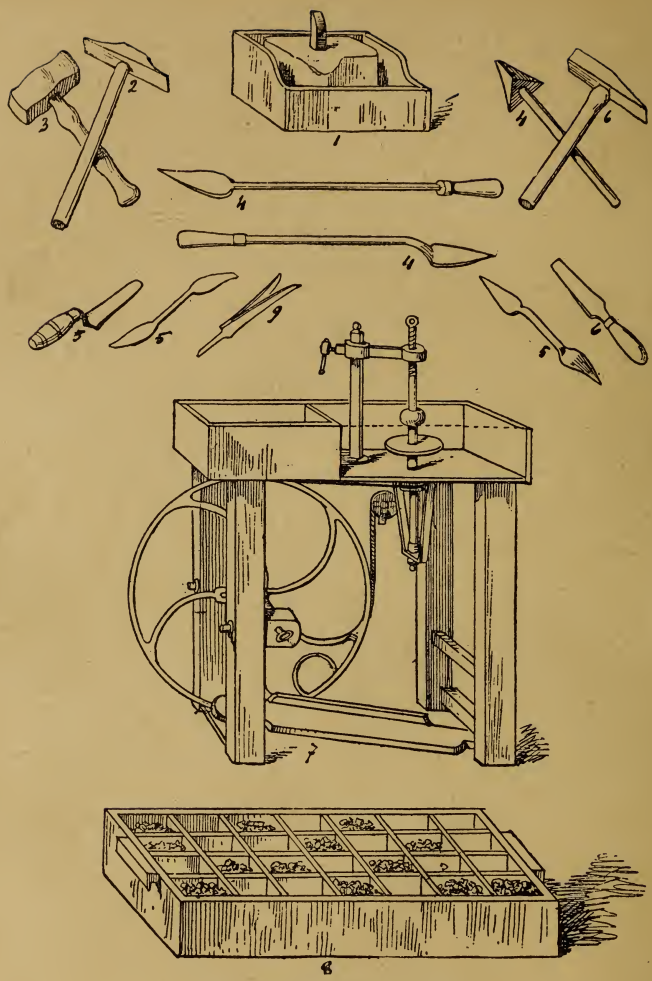
La nouvelle cathédrale de Marseille sera en partie décorée de mosaïques d'après les compositions de M. Révoil, architecte en chef. Elles comprendront dans le porche

la voûte en berceau et la porte d'entrée; la voûte est à fond bleu semé de rosaces et de lettres ☧; au centre se trouve la groix gemmée, deux colombes portant des rameaux reposent sur les branches qui tiennent suspendues la première et la dernière lettre de l'alphabet grec A et Ω « *principium et finis* »; l'archivolte du grand arc couronnant la porte de l'église est couvert de croix alternativement de couleur rouge sur or et or sur bleu; aux deux côtés de l'oculus sont représentées les villes de Bethléem et de Jérusalem, et dans les tympans triangulaires à droite et à gauche de la porte se déroulent des rinceaux vert et or; dans le centre de ces rinceaux on voit des médaillons, l'un avec la croix blanche sur l'arbre de la vie et l'inscription *Ego svm vita*, l'autre avec le Phénix perché dans un palmier et les mots *Ego svm resvrectio*. A l'intérieur de la cathédrale les tympans des arcatures de la nef montrent la lettre ☧, le monogramme du Christ et des vases surmontés de croix d'où s'échappent des rinceaux d'or ombrés de vert sur un fond brun rouge; sur la corniche court une frise de croix d'or sur rouge séparées par de doubles palmettes. Le savant auteur de la composition s'est inspiré du mausolée de Galla Placidia édifié à Ravenne au ve siècle; il est regrettable que les crédits mis à sa disposition n'aient pas permis de donner un plus complet développement aux mosaïques d'un temple qui, par son architecture et son emplacement, appelait ce genre de décoration.

Le mouvement a été suivi, le goût de la mosaïque décorative commence à se répandre, les architectes chargés de grands travaux pour les services publics ou les entreprises particulières en font volontiers emploi

sur quelques parties des édifices ; il est vrai qu'on s'en tient encore à l'ornement, parce qu'il est facile à exécuter et d'un prix peu élevé. Venise fournit toujours, mais elle n'est plus seule et Paris compte déjà quelques équipes de mosaïstes français.

Nous décrivons dans le chapitre de la technique la méthode industrielle pratiquée dans les ateliers particuliers ; elle donne de grandes facilités de travail et permet d'expédier au loin les mosaïques composées à la fabrique ; pour ces raisons elle répandra certainement l'usage de la mosaïque, mais elle présente aussi de très réels inconvénients. Le rôle des manufactures officielles en deviendra d'autant plus important ; elles devront conserver les traditions des grandes époques ou en ressaisir le fil, fournir à l'industrie privée des modèles d'un caractère d'art très marqué et former des artistes capables. C'est la mission que remplissent en France à l'égard de la céramique et de la tapisserie les manufactures nationales de Sèvres, des Gobelins et de Beauvais.



OUTILLAGE D'UN ATELIER.

1, Coupoir. — 2, Marteau à découper les smaltes. — 3, Marteau à découper les marbres. — 4, Fers à encaustiquer. — 5, Truelle et spatule à ciment. — 6, Marteau et ciseau à fouiller le plâtre. — 7, Meule. — 8, Casier. — 9, Pincettes à cubes.

LA TECHNIQUE

Les ciments et les mastics. — Les *smaltes* ou émaux. Les outils. — La mise en œuvre.

Nous avons dit que la mosaïque est un ouvrage fait au moyen de petits cubes retenus par un ciment contre une surface solide ; il convient maintenant d'étudier la pratique matérielle de l'art. Le mosaïste commence par préparer la surface à recouvrir, il l'enduit de ciment ou de mastic, et dans cette matière encore fraîche il plante les cubes destinés à reproduire le modèle ; la mosaïque peut être posée directement sur la surface ou préparée dans l'atelier pour être mise ultérieurement à sa place définitive.

Nous allons suivre en détail ces diverses opérations en commençant par le travail le plus simple, qui est la décoration directe d'une surface exposée à l'intempérie des saisons. Le mosaïste prépare d'abord le mur ; il a soin de le rustiquer s'il est lisse et même au besoin d'y planter des fils de laiton enchevêtrés ; il l'arrose d'eau et l'enduit d'une couche de ciment à la chaux, puis après siccité, d'une couche de plâtre tendre de l'épaisseur

des cubes qu'il emploiera ; ces deux enduits doivent correspondre exactement à la surface que la mosaïque occupera. On décalque ensuite sur le plâtre le dessin du modèle, et dans la partie qu'on veut entreprendre on fouille le plâtre jusqu'au ciment, qu'il faut avoir soin de mouiller ; dans le vide on introduit une nouvelle couche d'un ciment plus fin destiné à recevoir les cubes. La composition du ciment à la chaux n'est pas absolue, elle varie selon les époques et les localités ; dans l'antiquité, elle était de deux parties de marbre pilé et d'une partie de chaux de travertin ; elle peut être aussi de deux parties de pouzzolane et deux parties de chaux hydraulique vieille ; les anciens paraissent y avoir mêlé de la gomme adragante afin de retarder la prise ; on sait que la pouzzolane est une matière volcanique provenant de la décomposition des scories ; elle est pulvérulente, d'un brun ou d'un gris foncé ; on la trouve dans divers pays, notamment aux environs de Rome, de Pouzzoles, en Auvergne, etc.

Voici une bonne formule de ciment à la chaux :

	PREMIÈRE COUCHE.	SECONDE COUCHE.
Pouzzolane	10 1/2	8 1/2
Brique pilée.....	4 1/2	3
Chaux éteinte	8 1/2	10 1/2
Eau	1 1/2	3

Dans la première couche, la pouzzolane et la chaux seront pour trois cinquièmes environ en grumeaux de 2 à 3 millimètres, et pour le reste en poudre ; dans la seconde couche, les grumeaux seront de moitié plus fins. Jadis on faisait les couches de ciment très épaisses ;

nous en avons constaté de près de 6 centimètres dans l'abside du XIIIe siècle de la basilique de Saint-Jean-de-Latran. Ces épaisseurs avaient pour but de niveler la surface ; maintenant on se contente de douze millimètres pour la première couche et de huit pour la seconde ; il n'est pas cependant indispensable d'en mettre deux, et si la distance de la surface de la mosaïque au vif du mur est moindre de quinze millimètres, il sera préférable de s'en tenir à une couche unique. Jusqu'au commencement des travaux de mosaïque dans la nouvelle basilique de Saint-Pierre, le ciment à la chaux était usité aussi bien pour les mosaïques du dehors que pour celles de l'intérieur des édifices, et, il faut bien le dire, on l'employait souvent assez mal. Nous avons vu que les mosaïques posées au XIIIe siècle par Andrea Tafi dans la voûte du baptistère de Florence s'étaient détachées deux fois dans un siècle, et que la *Navicella* de Giotto, quoique sur un mur droit, n'avait résisté qu'une vingtaine d'années à une restauration. On pourrait malheureusement multiplier les citations de faits analogues, mais il est plus utile d'en signaler les causes. Elles proviennent généralement du poids résultant de la trop grande épaisseur du ciment, de la mauvaise qualité des matériaux, puis de la négligence du mosaïste qui n'a mouillé qu'insuffisamment ou même qui n'a pas mouillé du tout la première couche de ciment avant de la couvrir de la seconde ; nous avons eu, en effet, l'occasion de vérifier à plusieurs reprises que les morceaux tombés avaient entraîné nettement la seconde couche, et laisse la première intacte, ce qui prouve que l'adhérence faisait défaut ; on peut remédier sûrement à cet

inconvénient en ne laissant qu'un laps de deux à trois heures entre les deux applications de ciment.

Muziano de Brescia (1528-1592), l'ami de Michel-Ange, est « l'inventeur de la manière de travailler les mosaïques à l'huile ». Cette citation, interprétée par des écrivains ignorants de la technique et des travaux du Mutien, a donné lieu à d'étranges méprises ; elle a fait croire que Muziano avait cherché à imiter la peinture au moyen de la mosaïque à l'huile, alors qu'il avait simplement remplacé pour l'intérieur des édifices le ciment à la chaux par un mastic à l'huile. Muziano commenca ainsi les mosaïques de la chapelle Grégorienne, qui sont les plus anciennes de la basilique de Saint-Pierre, dont toutes les mosaïques, sauf celle qui représente le Père éternel au haut de la coupole, sont retenues par un mastic semblable, à peu près composé comme il suit :

Poudre de travertin	60
Chaux blanche éteinte provenant du même travertin	25
Huile de lin crue	10
Lie d'huile de lin cuite	6

Ces proportions sont susceptibles de quelques variations, de même le travertin peut être remplacé par des analogues. Il suffit d'ajouter que le ciment à la chaux n'est malléable que pendant quelques heures, tandis que le mastic à l'huile reste dans cet état de trois à quatre jours en été et le double en hiver, pour montrer que l'invention de Muziano rend le travail et les reprises beaucoup plus faciles; le mastic a aussi plus d'adhérence que le ciment, il tient parfaitement sur toutes sortes de fonds de

pierre, de métaux, de bois ou de matières vitrifiées, à la simple condition de les rustiquer et de les huiler; il est plus léger, car il ne se pose qu'en une couche unique; aussi depuis Muziano est-il employé généralement dans l'intérieur des édifices et pour les mosaïques portatives; par exception, la coupole de Saint-Pierre a été faite à la chaux.

La surface étant préparée et le ciment ou le mastic posé dans les découpures du plâtre, le mosaïste s'empare des matières colorées, disposées à portée de sa main dans une boîte [1], *scatola da degradatione,* semblable à un casier d'imprimeur, leur donne la forme voulue et les plante dans la masse. Ces matières sont très généralement des émaux qu'on nomme *smaltes* en Italie; nous avons adopté cette dénomination, parce qu'elle est plus caractéristique que le mot émail, que nous donnons en France à des compositions diverses et à usages différents. La formule normale des smaltes se présente ainsi :

Sable	1300
Minium	600
Azotate de potasse	60
Fluate de chaux	300
Carbonate de soude	400
Groisil [2]	500

La pâte est colorée dans la masse par l'addition des oxydes de manganèse pour le violet, de cobalt pour le

1. Voir la planche, page 234.

2. Le groisil provient des déchets d'une semblable composition; dans les premières fontes il est remplacé par les autres matières en proportions.

bleu, de nickel pour le brun, d'urane pour le jaune et le noir, de cuivre pour le vert et le rouge, de chrome pour le vert, de fer pour le jaune et le brun, de platine pour le gris, d'iridium pour le noir, etc., etc., ou au moyen de ces matières mélangées. La qualité des smaltes est d'être légers, très opaques, pas trop brillants dans la cassure qui doit se produire nette et sans éclat. Il est important que les matières alcalines ne soient pas en excès, car si fortuitement la partie se trouve avoir été mal cuite ou insuffisamment recuite, il peut se produire une décomposition qui amène un notable changement dans la coloration primitive; la robe de la femme à genoux de la *Transfiguration* était rose comme dans le modèle, lorsqu'elle fut composée au XVIIIe siècle; quoique placée dans Saint-Pierre à l'abri des influences extérieures, elle fut, moins de cent ans après, couverte en partie de taches verdâtres qu'on ne peut attribuer qu'à un défaut de proportion dans les matières.

La fabrication des smaltes pour fonds d'or ou d'argent (ces derniers sont bien à tort rarement employés) est plus compliquée. L'or n'est pas dans la masse, il est placé en feuille très mince sur le smalte et recouvert d'une pellicule de verre blanc. Le résultat s'obtient de la façon suivante : on prend un disque de verre incolore et très mince, légèrement bombé; dans le creux on applique une feuille d'or et on fait chauffer; on coule ensuite sur l'or la matière des smaltes en fusion, on aplatit, on remet au four, et après la recuite on laisse refroidir insensiblement. Le procédé exige un tour de main qui est la spécialité des verriers de Murano. Les novateurs ont vainement essayé de dorer d'une autre

façon, notamment en traitant les smaltes comme la porcelaine, ils n'ont pas réussi; et quoique la méthode de Murano ne donne pas des produits parfaits, elle est la meilleure. Les trois parties dont se compose le produit, le verre, l'or et le smalte, ne sont pas, en effet, toujours unies d'une façon très intime et leur dilatation n'est pas identique; après un laps de temps qu'il n'est pas possible de prévoir, la pellicule de verre se détache et laisse à nu la feuille d'or qui, n'étant plus soutenue, tombe à son tour et découvre la couleur du smalte, qui est généralement d'un rouge foncé; le fond d'or, par suite, est semé de taches qui forment comme des ombres répandues au hasard; le mal parfois n'est pas grand, car il adoucit un éclat métallique trop vif.

Il est clair que les smaltes peuvent être remplacés par des marbres, de la terre cuite, des pierres naturelles, qui seront toujours à meilleur compte; ainsi, dans Saint-Pierre, on a fait usage d'une pierre couleur de chair qui se trouve à Cotanello près de Rome, et à Salerne on a pu se servir des galets du golfe pour rehausser les parties blanches de la mosaïque de Saint-Mathieu. Quelquefois, mais fort rarement, les mosaïstes du Moyen âge et de la Renaissance ont employé les pierres fines, la nacre et même les coquilles d'œuf.

La galette de smaltes est débitée en cubes au moyen d'un outillage fort simple. On la pose à plat sur un coupoir, *tagliolo*[1], et d'un coup sec appliqué avec le marteau tranchant, *martellina*, on divise la masse; pour le marbre ou la pierre on emploie le marteau à pierre,

1. Voir la planche, page 234.

martellina da pietra; si la chose est nécessaire on rectifie la forme du cube au moyen d'une petite meule, *rotino*. Le cube est toujours taillé légèrement en biseau vers son extrémité, afin de mieux se loger dans le ciment; lorsqu'il est façonné selon la convenance, on le plante dans la matière préparée à cet effet, et c'est à partir de ce moment que d'un simple ouvrier le vrai mosaïste doit devenir un artiste. En se logeant dans le mastic, le cube creuse une alvéole et repousse la matière malléable, qui vient prendre place dans les joints, lesquels peuvent toujours être plus ou moins larges, à la volonté du mosaïste, quelle que soit la méthode de travail employée. Il y a souvent intérêt à mettre en couleur cette partie apparente du ciment: la chose s'obtient en lavant la mosaïque encore fraîche avec une eau colorée.

Supposons maintenant que la mosaïque, au lieu d'être posée directement sur la partie à recouvrir, soit composée dans l'atelier pour être ultérieurement mise en place; la méthode qu'on emploiera alors est désignée en Italie sous le nom de *mosaïco a rivoltatura;* elle exige les opérations suivantes: On fait un cadre en ardoise ou en bois garni de zinc, à rebords vissés; on le dispose en plan incliné, on y coule du plâtre à la hauteur de la mosaïque, on dessine le sujet, on fouille le plâtre, et on remplit les creux de pouzzolane pilée fin et légèrement humectée, ou d'une autre matière analogue; dans cette pouzzolane on plante les smaltes, qui sont ainsi retenus suffisamment pour qu'on puisse juger de l'effet et en même temps rectifier le travail s'il y a lieu. Lorsque la mosaïque est définitivement arrêtée, on l'enduit d'une couche de colle de pâte de farine de seigle, on la re-

couvre d'un papier semblablement collé et divisé en morceaux rationnels, selon la grandeur des parties à enlever successivement; par-dessus le tout on colle une toile à larges mailles et on laisse sécher. Après siccité on dévisse les bords du châssis, on coupe la toile et on enlève les morceaux en les retournant; de là le nom de *mosaïco a rivoltatura;* on chasse la pouzzolane en soufflant dessus et on place le morceau dans le ciment ou le mastic disposé contre la paroi à recouvrir, préalablement repérée, puis on égalise la surface en frappant à plat; lorsque le ciment est sec, on débarrasse la mosaïque de la colle, du papier et de la toile. Pour travailler sans risques il est bon de limiter la grandeur du châssis à deux mètres et demi de long sur deux mètres de large et celle des morceaux isolés à vingt-cinq ou trente centimètres carrés de superficie.

Mais il existe une manière beaucoup plus expéditive et très usitée dans les ateliers de Venise, où cependant elle n'a point pris naissance. Le modèle est décalqué à l'envers sur un papier de carton et mis en couleur; on colle les smaltes face contre le papier en suivant les colorations, on découpe rationnellement, on retourne et on applique dans le mastic. Le procédé n'a qu'un seul avantage, le bon marché; en revanche, il présente les plus graves inconvénients, et c'est à lui que doit être attribuée en partie la décadence moderne de la mosaïque. Le praticien, en effet, ne peut pas juger de l'effet relatif du smalte qu'il emploie, parce qu'il ne le voit pas dans son aspect réel; l'opération est en quelque sorte mécanique, elle devient un métier d'ouvrier et non plus une œuvre d'art, elle prive le mosaïste de la faculté d'inter-

préter le modèle, de disposer la valeur selon les nécessités imprévues, elle supprime la personnalité, l'accent et le caractère.

La méthode sur le papier n'a heureusement pas été adoptée à la manufacture pontificale du Vatican, ni en France dans l'atelier de l'Administration des beaux-arts; elle peut néanmoins servir sans trop d'inconvénients pour des motifs d'ornements continus tous semblables. C'est une erreur de croire qu'elle seule produit exclusivement les irrégularités dans l'exécution; ces irrégularités existent dans les autres méthodes, on ne les supprime que dans les mosaïques polies représentant des tableaux de maître, parce que dans ce genre la mosaïque est réputée d'autant plus parfaite qu'on la confond davantage avec la peinture.

La reproduction des tableaux exige naturellement plus de soins, puisque le but est de produire l'illusion en imitant la peinture. Le travail, confié généralement à plusieurs mains, est divisé en morceaux; on évite que les coupures portent sur les parties intéressantes de la peinture et autant qu'il est possible on les dispose horizontalement. La mosaïque peut être posée sur un fond de bois, de marbre ou de métal; au Vatican, on s'est servi, pour les tableaux de la basilique de Saint-Pierre, de dalles de péperin; la dalle est recouverte de plâtre, le dessin décalqué, le plâtre fouillé, le mastic à l'huile placé dans les creux et les smaltes posés comme il a été dit précédemment. Lorsque la mosaïque est bien prise on se met à la polir, mais avant de commencer on l'enduit d'une couche de cire pour empêcher les arêtes des smaltes d'éclater sous le frottement. Le polissage se fait

au moyen de l'emploi successif du sable de grès de plus en plus fin et délayé, de la potée d'émeri sous un tampon d'abord de plomb puis de linge, de la potée d'étain sous un tampon de linge; on lave ensuite à grande eau, on frotte avec un chiffon propre et un peu de terre rouge de Naples; puis, pour enlever les matières grasses, on passe légèrement sur la surface une brosse fine enduite d'essence, et on nettoie avec une eau de savon. Ainsi composée et polie, la mosaique n'a pas encore l'aspect de la peinture, car le mastic apparaît avec sa coloration uniforme entre les interstices des cubes de diverses couleurs; pour remédier à cet état le praticien se sert d'un encaustiquage, véritable subterfuge peu digne du grand art, mais logique dans le genre faux qui nous occupe en ce moment. Il est, en effet, indispensable pour produire l'illusion de donner au mastic la couleur même des smaltes qu'il retient; pour cela on fait un mélange à chaud de cire blanche et de terre colorée et avec des fers chauffés[1] on encaustique les joints à la couleur voulue; le mosaïste prépare ainsi une véritable palette dont le fer, *ferri da stucco,* est le pinceau. Lorsque les différents morceaux de la mosaïque sont prêts, on les applique contre la paroi au moyen de crampons; les raccords se font sur place; ils laissent souvent à désirer, car on les aperçoit à la lumière frisante.

Les bijoux en mosaïque se font aussi avec le mastic à l'huile; le fond est en métal, en marbre ou en une matière vitrifiée; ils exigent des smaltes très fins, filés en baguette; jadis on les tirait à la bouche du four, mainte-

1. Voir page 234.

nant on les file à la lampe d'émailleur. L'ouvrage étant achevé est poli avec du grès, ensuite par le frottement contre du verre dépoli et enfin au moyen du tripoli, puis il est encaustiqué comme les tableaux.

Une étude attentive des mosaïques nous permet d'assurer que, sauf l'invention des cubes à fonds métalliques et celle du mastic à l'huile, il n'y a eu aucun perfectionnement technique depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Nous ajoutons qu'il n'y a aucune nécessité à chercher des améliorations dans l'outillage et les compositions chimiques. Les moyens simples et élémentaires que nous avons sommairement décrits ont suffi pour les admirables mosaïques de Ravenne, de Rome et de la Sicile, antérieures à la Renaissance; les vingt-cinq mille nuances de smaltes qui forment la munition de la manufacture pontificale ne sont qu'une richesse apparente accumulée par les innombrables fontes que la reproduction littérale des tableaux a rendues nécessaires; avec cent fois moins de tons le mosaïste peut faire un chef-d'œuvre, mais il lui faut alors posséder les qualités d'un artiste et avoir sous les yeux un modèle conçu selon les règles de l'art décoratif. C'est vers ce but que doivent tendre les efforts de ceux qui ont mission de diriger les ateliers de mosaïque, dégagés des préoccupations commerciales; la chose n'est point aisée, car l'éducation des mosaïstes est à refaire et les peintres modernes semblent s'éloigner de plus en plus de la grande peinture.

Les fours sont le complément de toute fabrique de mosaïque; ils sont semblables aux fours de verrerie et comprennent des fours pour fondre les matières premières et des arches à recuire; la matière est fondue

dans des creusets en terre réfractaire, puis versée sur un marbre et divisée en galettes ; les galettes sont mises dans l'arche de recuite, dont la température est moins élevée que celle du four ; on les laisse refroidir insensiblement et on les emmagasine. Comme il n'est pas possible de fondre exactement les quantités nécessaires à un travail donné, il arrive que le magasin, la munition, comme disent les Italiens, s'augmente rapidement et qu'au bout de quelques années déjà les assortiments de réserve sont très variés ; d'autre part, dans un pays comme l'Italie où il y a beaucoup d'anciennes mosaïques, les restaurations sont fréquentes ; autant que possible on utilise pour ces travaux les smaltes primitifs, mais il en reste toujours une certaine quantité qu'on met en réserve à côté des neufs ; lorsqu'un travail est entrepris, on prend dans la munition ce qu'on trouve bon à employer, et on s'en sert sans aucun souci de l'origine. Il s'ensuit qu'il n'est pas impossible de trouver dans une mosaïque du IXe siècle restaurée des matériaux du XVIIIe et dans un travail moderne des smaltes des époques antérieures ; on ne peut dès lors argumenter d'après les matériaux pour fixer avec certitude la date d'une mosaïque.

L'installation matérielle d'un atelier de mosaïque est chose facile et peu dispendieuse, mais il n'en est pas de même du recrutement du personnel technique. Les véritables mosaïstes deviennent de plus en plus rares en Europe, et les jeunes gens sont détournés de l'atelier où ils ont été instruits, soit par le service militaire, soit par l'appât de salaires plus élevés ; pour assurer le travail dans un établissement dont la durée est certaine, il n'y a d'autres moyens que celui d'organiser solidement l'ap-

prentissage. Les élèves devront être au moins deux fois plus nombreux que les praticiens, ils pourront être admis dès l'âge de douze ans, et seront tenus d'apprendre à l'atelier ou au dehors les éléments de la géométrie, de la perspective et de l'architecture, le dessin de la figure et de l'ornement, et enfin la peinture jusqu'à la plante et le modèle vivant. La copie peinte d'anciennes mosaïques constitue un excellent exercice; à cet effet, l'atelier devra être pourvu de quelques estampages en couleur de mosaïques de diverses époques. Les cours ne prendront au plus que la moitié de la journée, le reste du temps sera consacré à des travaux gradués de mosaïque que les élèves exécuteront sous les yeux de leurs maîtres

---

L'ART

Les modèles. — L'art du maître mosaïste. — Le rôle de la mosaïque dans l'art.

La première qualité d'un modèle de mosaïque décorative est d'être conçu en vue de l'édifice et de la place spéciale qu'il s'agit de décorer ; ce qui veut dire que le développement de la composition doit être conduit de façon à respecter d'une manière absolue les divisions de la surface à recouvrir, quelque compliquées qu'elles soient. L'unité du sujet sera toujours de principe; la composition doit être claire, les groupes équilibrés, les proportions bien observées, l'échelle générale maintenue dans les accessoires et les détails, qui ne doivent pas solliciter l'attention. La coloration sera franche, en harmonie avec le milieu ambiant, les matériaux de l'édifice et l'intensité de la lumière normale; rien ne peut être laissé au hasard de la brosse, les nuances seront séparées sensiblement, l'effet y gagnera d'être large et sincère.

Le but de la mosaïque n'est pas celui de la peinture,

elle n'a pas à chercher à produire l'illusion par la perspective aérienne et le modelé.

Son domaine est dans l'imagination pure; aussi peut-elle interpréter la nature d'une façon conventionnelle; elle peut sertir les nus d'un redessiné simple ou même double pour mieux arrêter la forme; elle bâtit des constructions qui n'ont pas besoin de paraître habitables puisqu'elles ne sont qu'un symbole; elle ornemanise les plantes et leur donne une couleur étrangère à l'espèce; elle vit dans la fiction à ce point qu'elle n'est même pas tenue aux plans successifs. Mais si l'artiste peut affranchir les fonds d'une perspective fuyante, il ne doit pas moins porter une grande attention au champ sur lequel il va développer son sujet, car la couleur du fond exerce une action décisive non seulement sur l'effet général, mais sur la coloration particulière de tous les motifs qui entrent dans la composition; cette influence est beaucoup plus forte en mosaïque que dans les autres arts de la couleur, à cause de l'éclat métallique des ors.

Au cours de l'histoire de la mosaïque, nous n'avons rencontré en dehors des pavements que deux cas de fonds blancs ou grisâtres : l'un dans la voûte en berceau de l'église Sainte-Constance à Rome, l'autre dans l'image de saint Sébastien, à l'église Saint-Pierre-aux-Liens, et encore dans le saint Sébastien le champ gris est-il très limité.

A une seule exception près, ce fond n'a donc servi qu'à des pavements ou à des ornements; il était d'un usage très répandu dans l'antiquité, qui en a tiré de très bons partis; une semblable nuance ne gêne nullement la coloration des bordures et des motifs d'ornement; elle

ne saurait convenir à un sujet d'histoire, car les personnages paraîtraient isolés dans le vide.

Le fond bleu, tant admiré dans le mausolée de Galla Placidia à Ravenne, se trouve dans Rome à l'église des Saints-Cosme-et-Damien, à Sainte-Justine, à Sainte-Marie-de-la-Nacelle, à Sainte-Praxède, à Sainte-Cécile et à Sainte-Marie-du-Peuple; il est plus répandu qu'on ne le croit généralement et nous regrettons qu'il ne le soit pas davantage. Il est en effet d'une extrême harmonie: il laisse la plus grande liberté au mosaïste pour les colorations spéciales, il permet l'emploi de l'or dans les costumes et les attributs, il s'accommode de toutes les formes de l'architecture et des variétés infinies de la lumière, car il ne reflète pas. Mais comme il figure l'azur du ciel il lui faut être transparent; le regard doit le traverser et ne point être arrêté à la surface; le mosaïste obtient sans peine ce résultat en mélangeant au hasard des cubes bleus de tons différents. Raphaël n'a fait le modèle que d'une seule mosaïque, et c'est le fond bleu qu'il a choisi.

Le fond d'or est d'un emploi difficile, et il s'en faut de beaucoup que tous les usages qu'on en a faits aient été également heureux. Il ne réussit guère sur les surfaces droites exposées en pleine lumière: si le soleil est de face les cubes éblouissent, s'il est frisant ils paraissent mats; à l'intérieur d'un édifice ces inconvénients disparaissent en grande partie. Dans une coupole éclairée par le sommet les inconvénients reparaissent; selon l'heure, un côté de la mosaïque sera étincelant et l'autre se montrera non point dans l'ombre, mais avec un aspect blanchâtre qui ternit les tons et leur ôte toute valeur; les moments seront rares et difficiles à saisir où

la mosaïque apparaîtra dans tout son jour. Mais le champ d'or sera, en revanche, dans toute sa beauté et dans sa pleine magnificence sur la voûte demi-sphérique d'une abside éclairée par les fenêtres de la nef, car alors la lumière ne le frappe jamais directement. A Ravenne et à Rome, le fond d'or est amendé par des accessoires qui ont pour objet de rompre le champ : ce sont des architectures, des nuages striés de couleurs vives, des terrains verts émaillés de fleurs, des arbres plus grands que les figures qu'ils accompagnent, des demi-rosaces simulant l'ouverture circulaire des voûtes antiques, des inscriptions par syllabes ou lettres superposées, des gloires bordées, des animaux symboliques aux ailes largement éployées, des ornements de tout genre. Au contraire, dans le nord de l'Italie, à Venise et dans la région, les fonds d'or unis dominent partout ; ils enveloppent les piliers, les colonnes, les voûtes entières, les murs droits; ce parti très franchement adopté ne réussit que dans les contrées où le soleil est moins vif et dans les monuments discrètement éclairés. Mais que les fonds d'or soient comme à Sainte-Pudentienne et à Saint-Vitale recouverts en très grande partie, ou bien nus comme à Saint-Marc et dans l'abside de Torcello, ils ont toujours et partout une influence absolue sur les valeurs employées dans la composition; ils commandent à ce point que dans tout travail de mosaïque bien ordonné on devra commencer par faire le fond et laisser au mosaïste une très grande liberté dans le choix des tons; il les prendra selon l'état habituel de la lumière, suivant les courbes, d'après la force de sa palette et en raison des oppositions. Nous sommes tellement

convaincu de cet axiome que le peintre doit être pour la valeur des tons subordonné au mosaïste, que notre modèle idéal serait un carton dessiné au trait avec quelques indications sommaires sur les colorations.

Il est un autre motif qui nous fait désirer des modèles ainsi conçus, c'est que le mosaïste ne doit même pas être exposé à la tentation d'imiter un tableau peint, ce qui pourrait être sans doute un tour de force, mais resterait une superfétation onéreuse. Quels que soient l'habileté de la main et les progrès de la chimie, jamais le mosaïste ne pourra dégrader ses valeurs au moyen de cubes homogènes, comme le peintre avec ses mélanges et son pinceau ; au lieu donc de chercher un résultat impossible par des émaux minces tirés en baguette, un mastic coloré et une variété de vingt mille tons, qu'il reste dans les procédés des bonnes époques que nous allons essayer de décrire; ils sont simples, mais suffisants pour rendre les effets voulus par l'auteur de la composition.

L'antiquité a produit des ouvrages d'un grand caractère décoratif au moyen de deux couleurs, le noir et le blanc; nous donnons un spécimen de ce genre [1]; trois à cinq couleurs très franches suffisent pour les motifs d'ornements les plus compliqués ; dans une mosaïque en camaïeù (les anciens nous en ont laissé quelques-unes), trois variations seulement sont nécessaires. Les carnations sont figurées au moyen de trois et quatre tons de chair; cette pratique ne se trouve plus dans les ouvrages du IXe siècle, où les couleurs les plus disparates sont accumulées sur les figures, mais elle reparaît au XIIe

1. Page 32.

avec les premiers symptômes de la première Renaissance ; lorsque les peintres de profession composent les modèles, les tons augmentent en quantité ; cependant au XVIe siècle les mosaïstes de Saint-Pierre ne dépassent pas encore huit tons au maximum. En mosaïque comme en peinture, les carnations présentent plus de difficultés que les draperies ; aussi lorsque la carnation se fait avec six variations, la draperie n'en exige que trois ; quelques traits d'or en lumière, dans les ornements ou les accessoires, rehausseront aussitôt l'effet général. Comme les végétations sont conventionnelles, deux tons suffiront pour un palmier et deux verts pour une prairie, qui sera égayée au moyen de quelques brindilles et corolles franchement accusées.

Nous avons dit que, pour donner aux fonds bleus un aspect transparent, il suffit de mélanger au hasard des cubes bleus de deux tons, mais la transparence n'est pas toujours aussi facile à produire, et souvent elle exige une science véritable. Au XIIIe siècle, Torriti a voulu donner à la longue chevelure noire du Christ de l'abside de Saint-Jean-de-Latran l'aspect fluide et vaporeux des cheveux vivants, et pour cela il a dû composer un mélange de smaltes que nous pouvons citer comme un exemple du procédé. Nous avons étudié sur place cette belle figure et essayé de reproduire dans le dessin [1] la dimension proportionelle et la disposition des cubes ; en se reportant à cette gravure, on remarquera que la chevelure est divisée comme par des mèches étroites et longues de largeur égale ; celles qui sont données en

1. Voir page 137.

noir sont réellement noires dans la mosaïque, les autres selon la teinte sont brunes ou bleues; quelques-unes ne sont pas homogènes, mais coupées par opposition de cubes rouges ou bleus ; de près, les couleurs sont nettes et distinctes; de loin, la masse est noire et transparente. Le talent du mosaïste se montre dans cette chevelure: s'il s'était borné à employer le noir parce que le modèle était peint en noir, son rendu était manqué; il obtenait une masse lourde, opaque et morte, comme celle d'une chevelure postiche; par un mélange calculé de cubes bleus, rouges et bruns, il a fait circuler l'air dans les cheveux, tout en leur laissant la nuance noire marquée dans le modèle. Il est vrai de dire que, dans le cas présent, Torriti est en même temps l'auteur du modèle et celui de la mosaïque; mais la combinaison des couleurs n'en est pas moins le fait spécial du mosaïste et témoigne de l'extrême habileté du maître.

Nous pourrions multiplier les exemples ; ils prouveraient que jusqu'à l'époque où la mosaïque fut réduite au rôle subalterne d'imiter les tableaux peints, la sobriété dans l'exécution et la simplicité des moyens ont été la règle des maîtres ; elle est commandée par la nature spéciale des matériaux, qui sont d'une force de couleur et d'une intensité que les moyens dont les peintres disposent ne peuvent jamais égaler. En toutes choses la force exige le calme, à moins de tomber dans la trivialité; plus la matière a d'éclat, plus elle doit être employée avec discrétion, sous peine de présenter un aspect commun, sans élégance et sans harmonie ; les émaux vitrifiés que le mosaïste emploie ont des reflets métalliques et vibrants dont l'accumulation ne peut que nuire à l'effet moral du

sujet, en éblouissant le regard et en détournant l'attention. Si donc la sobriété n'était déjà commandée au mosaïste par le caractère même de son art essentiellement décoratif, elle le serait à cause de la puissance naturelle des matériaux, et on peut dire qu'en mosaïque comme en tapisserie les progrès de la science chimique n'ont eu qu'une influence fâcheuse ; les couleurs et les tons ont été multipliés à l'infini, l'artiste les a employés, il a abandonné l'à-plat pour les dégradations successives, il est arrivé au modelé et à l'imitation du modèle peint, il n'a plus fait ni tapisserie ni mosaïque, mais des tableaux en laine ou en émaux, ce qui n'est pas le but, car alors mieux vaudrait mettre en place le modèle même ou une copie en peinture. Du reste, l'histoire de l'art et de la science atteste que ces deux manifestations du génie humain sont sans corrélation ; pour parler à l'âme Raphaël et Mozart n'ont pas eu besoin des perfectionnements scientifiques modernes ; l'architecte de Notre-Dame de Paris ignorait l'emploi du fer dans la construction, et les tapissiers des Flandres n'ont pas attendu, pour tisser leurs chefs-d'œuvre, les formules du contraste simultané des couleurs.

La mosaïque n'est pas un art d'inspiration ; on n'y peut, d'un coup de pinceau spontané, faire éclater une pensée ; le temps n'a guère d'influence sur les colorations. Avant donc que l'ouvrage soit mis en œuvre, les effets doivent être raisonnés selon le parti et l'approvisionnement complet des matériaux, afin de ne pas en rompre l'homogénéité. En un mot, le travail est lent et demande à être conduit avec calcul, et c'est encore là une obligation imposée.

Nous allons maintenant résumer le rôle tenu par la mosaïque dans l'art, quoique déjà le caractère de chaque époque ait été signalé.

Dans l'antiquité, elle n'a pas eu un rang aussi élevé que la peinture et la sculpture ; les monuments grecs n'en avaient aucun besoin ; la polychromie extérieure au moyen de couleurs liquides suffisait sous un ciel clément ; l'intérieur du temple n'était pas destiné comme les églises chrétiennes à contenir les fidèles, les Dieux étaient partout. Mais si le caractère officiel, politique ou religieux lui a manqué, la mosaïque, en revanche, était alors d'un usage particulier plus répandu qu'à aucune autre époque ; les nombreux vestiges que l'on trouve dans les habitations privées en sont le témoignage ; en raison même de cette destination limitée, elle manqua de l'ampleur que sut lui donner plus tard dans ses basiliques la religion nouvelle. Sur un point cependant, la mosaïque antique a rendu aux arts un service inappréciable : c'est grâce à elle que nous connaissons un tableau grec, la bataille d'Arbelles, qui est la plus importante des peintures d'histoire dont la composition figurée soit arrivée jusqu'à nous.

L'opulence et le faste qui accompagnent les fêtes catholiques, l'usage de faire assister le peuple aux cérémonies, déterminèrent les artistes chrétiens à revêtir l'intérieur des églises de brillantes décorations ; ils s'emparèrent de la mosaïque. Mais, pour parler aux yeux et se faire comprendre, ils durent abandonner les symboles usités dans les mystérieuses catacombes, et aborder franchement le style historique ; la mosaïque fut le véhicule de cette transformation décisive dans l'histoire de l'art. Le Christ

fut représenté sous la figure humaine; les personnages, vêtus comme dans la réalité, deviennent des portraits quand il y a lieu; les compositions sont empruntées aux livres saints; ce sont des scènes complètes; les mosaïstes prennent à tâche d'enseigner au peuple l'histoire de la religion; les murs de l'église sont illustrés, chacun peut lire et s'instruire. Jusqu'au VIe siècle, les artistes conservent les traditions de l'antiquité; les tableaux de Sainte-Marie-Majeure ressemblent aux sculptures de la colonne Trajane, ceux de Saint-Apollinaire-en-Cita-de Ravenne paraissent copiés sur le bas-relief d'un sarcophage antique; il est vrai que ces monuments ne sont d'aucun profit pour les siècles suivants, affaissés sous le poids de la misère et de l'état de guerre. Et même en ces temps funestes du VIIe au XIIe siècle, où, selon les paroles de Vasari, « la malheureuse Italie avait vu disparaître au milieu d'un déluge de calamités tout ce qui pouvait porter le nom d'édifices, et même tous les hommes qui cultivaient les arts », n'est-ce pas la mosaïque qui seule est restée de tous les arts de la grande décoration? Sans doute ses productions sont médiocres et froides, l'invention fait défaut, le modèle est presque uniforme, mais les personnages ont une tenue et la composition une dignité que les aberrations du dessin ne peuvent compromettre; d'une chaîne aux extrémités d'or ce sont les anneaux médians forgés de fer, mais la chaîne se tient. Dès le XIIe siècle, c'est dans la mosaïque qu'apparaissent les premiers symptômes de la Renaissance; de rudes compagnons sont à l'œuvre, on ignore d'où ils viennent, on ne sait à quelle école ils ont puisé l'enseignement, mais, le marteau à la main, ils travaillent en Italie, en Sicile,

en Terre-Sainte ; le sentiment et l'expression débordent dans leurs ouvrages : la Vierge prend le type suave de la beauté chrétienne ; ce n'est plus une femme ordinaire, et même dans les scènes de la Nativité elle sourit et son visage reste coloré ; le génie italien se réveille à l'aube de ce siècle et prouve qu'il a, en fin de compte, résisté à toutes les influences étrangères. La mosaïque à ce moment devance grandement la peinture, et les Vierges du XIIe ont une distinction et une tendresse que Cimabue n'a pas su leur donner plus de cent ans après Nos maîtres ont forcé le passage, leurs successeurs pratiquent la brêche ; Torriti, Rusuti, les Cosmati ne sont ni peintres ni sculpteurs ; ce sont de simples mosaïstes que l'amour de leur art enflamme, ils travaillent en ouvriers ; selon leur tempérament, ils élargissent le cadre ou le rendent plus intime. Mais voici Giotto ; il est attiré à Ravenne par le Dante en exil, il voit les mosaïques, les admire et les copie. A l'Arena de Padoue, la pose souple, les plis généreux du vêtement de la femme, dans la Résurrection de Lazare ; le mouvement en avant du visage, la bouche lippue du traître Judas, dans la scène du baiser, sont identiques aux traits que le mosaïste du VIe siècle a imprimés à ses personnages. Quelle gloire dans les arts vaut celle d'avoir inspiré Giotto ?

Maintenant s'ouvre une phase nouvelle : le même artiste va manier la marteline du mosaïste et le pinceau du peintre. Cavallini et les Florentins exécutent simultanément fresques et mosaïques, puis le divorce a lieu, et bientôt les mosaïstes sont vaincus par les doux rêveurs dont la main délicate a tracé sur les murs des chapelles les figures idéales et vaporeuses entrevues dans l'extase.

La Renaissance professe un superbe dédain pour les œuvres du moyen âge; à Rome, elle laisse du moins briller les mosaïques aux voûtes des basiliques; mais à Venise le Titien en demande l'anéantissement et il l'obtient. Non point qu'il veuille supprimer la mosaïque comme moyen de décoration, mais il entend l'asservir à la peinture; le mosaïste dès lors n'est plus que le collaborateur en second rang du peintre, et il doit se borner à reproduire aussi fidèlement que possible un modèle qui lui-même pourrait être mis en place; ce modèle cependant a été conçu en vue de la mosaïque, et c'est encore là un dernier hommage rendu à notre art. Le mosaïste, privé de son initiative et de sa liberté dans la composition du sujet, se rejette sur l'ornement, dont il reste le maître, et produit ces éblouissantes parures dont la sacristie de Saint-Marc offre le type accompli.

Les basses époques arrivent; Saint-Pierre-de-Rome est couvert de figures où le Marcello Provenzale et Calandra mettent encore quelque vigueur; c'est le dernier souffle de la mosaïque décorative, puis elle tombe expirante sous les coups des disciples du chevalier d'Arpin. Un autre genre a déjà surgi, qui va donner à la mosaïque une nouvelle mais factice existence : l'imitation des maîtres excite l'admiration des XVIIe et XVIIIe siècles, et de nos jours la réaction contre ce genre faux a peine à faire comprendre qu'un sujet rendu par la peinture ne pourra jamais être traduit dans son intégrité et son esprit par d'autres moyens, par ce motif que les substances employées dans les arts ont des qualités expressives différentes et que la composition, dans chacune des branches de l'art, est soumise à des lois spéciales.

Quel est l'avenir réservé à la mosaïque? On ne peut sur ce point que s'en tenir à des présomptions tirées du passé. L'histoire de l'art, et notamment celle de la mosaïque, nous montre de longues périodes d'affaissement et de décadence, mais elle nous enseigne aussi que selon l'expression du poète :

..... d'un siècle barbare
Naquit un siècle d'or plus fertile et plus beau.

Notre siècle n'est point barbare, et, mieux que les basses époques de l'antiquité et que les tristes temps qui précédèrent le XIIe siècle, il pourra donner lieu à une renaissance de la grande mosaïque décorative. Ce grand art, le plus puissant de ceux de la décoration, ne saurait périr; il se relèvera, comme se sont relevées après leurs éclipses la peinture et la sculpture; et si jamais « un déluge de calamités », selon l'expression de Vasari, vient encore anéantir les arts et ceux qui les cultivent, la mosaïque résistera toujours, et de nouveau ses monuments « formeront ces sommets isolés et restés lumineux, comme les hautes montagnes qui reflètent les derniers rayons du soleil couchant, alors que déjà la nuit recouvre les vallées ».

RÉPERTOIRE GÉOGRAPHIQUE

DES EMPLACEMENTS DES MOSAÏQUES MENTIONNÉES DANS CE VOLUME

Aix-la-Chapelle, pages 62, 76, 77, 220.
Allemagne, 95.
Anagni, 146.
Arezzo, 150.
Autun, 73, 160.
Bethléem, de 116 à 120.
Bielle, 15.
Capoue, 88.
Civita-Castellana, 146.
Centula, 78.
Clermont, 46.
Constantinople, 41, de 53 à 56, 92, 93.
Florence, 5, de 125 à 127, 163.
Germigny-des-Prés, de 76 à 80.
Hildesheim, 95.
Jérusalem, 116.
Kiew, 215.
Lescar, 99.
Londres, 220.
Lyon, 95, 121.
Marseille, 231.
Milan, 46, 88.
Mont Athos, 120.
Mont-Cassin, 102.
Murano, 104.
Nantes, 45.
Nancy, 208.
Naples, 21, 26, 31, 160.
Nîmes, 99.
Orvieto, 158.
Padoue, 88.
Palestrina, 21.
Parenzo, 149.
Paris, 5, 69, 105, 163, 179, 223.
Pise, 127.
Pompéi, 5, 17, 22, 27.
Pont-d'Oly, 15.
Prague, 160.
Preneste, 21.
Ravello, 160.
Ravenne, 41, de 49 à 62.
Reims, de 96 à 99.
Rome. Antiques, de 16 à 21. — Catacombes, 36. Vatican, 210 à 215. — Basiliques et églises : Sainte-Agnès, 71. Sainte-Cécile, 84. Saint-Césarée, 208. Saint-

Chrysogone, 109. Saint-Clément, 128. Sainte-Constance, 34, 72. Saints-Cosme-et-Damien, 64. Sainte-Croix-en-Jérusalem, 183. Saint-Étienne-le-Rond, 72. Sainte-Françoise-Romaine, 109. Saint-Jean-de-Latran, 41, 44, 71, 74, de 130 à 146. Saint-Laurent-hors-les-Murs, 69. Saint-Marc, 84. Sainte-Marie-de-Scala-Cœli, 183. Sainte-Marie-Majeure, 47, 146, 152, 153. Sainte-Marie-en-Cosmedin, 75. Sainte-Marie-de-la-Nacelle, 84. Sainte-Marie-sur-Minerve, 146. Sainte-Marie-en-Transtevère, 107, 149, 157. Sainte-Marie-du-Peuple, 180. Saints-Nérée et Achilée, 84. Saint-Paul-hors-les-Murs, 33, 47, 124, 156, 211. Saint-Pierre-aux-Liens, 72. Saint-Pierre-en-Vatican, 33, 69, 75, 124, 149, 161, de 185 à 208. Sainte-Praxède, de 84 à 87. Sainte-Pudentienne, 37, 183. Saintes-Rufine-et-Seconde, 41. Sainte-Sabine, 46, 156. Saint-Théodore, 75. Sainte-Venance, 72 Maison de la Trinité, 146. Palais Colonna, 149.

Saint-Benoît-sur-Loire, 104.

Saint-Germain-en-Laye, 19.

Saint-Pétersbourg, de 216 à 220.

Saint-Riquier-en-Ponthieu, 78.

Salerne, 160.

Sèvres, 229.

Sicile, de 113 à 116.

Sordes, 101.

Sour, 73.

Spoleto, 149.

Subiaco, 146.

Taron, 15.

Teramo, 160.

Thessalonique, 42.

Torcello, de 110 à 112.

Toulouse, 46.

Tours, 45.

Tyr, 73.

Venise, 104, 112, de 160 à 179.

Vienne, 215.

NOMENCLATURE

DES ARTISTES ET DES MOSAISTES CITÉS

DANS CE VOLUME

N. B. La liste comprend les artistes qui ont composé des modèles et ceux dont les tableaux ont été reproduits.

Abbatini (*Guido Ubaldo*), pages 192, 193, 197, 202.
Adami, 198.
Agricola, 214.
Aguatti, 212.
Aliense (Vassilachi *dit* l'), 177, 178.
Alexeef, 218.
Ambrosio (d'), 212, 214.
Andréa, 160.
Angelis (de), 212.
Antonius, 160, 179.
Apollonius, 126.
Armitage, 221.
Arpin (*Cesari dit* le Josepin *ou le chevalier* d'), 191, 196, 201.
Baldovinetti, 162.
Barberi, 216.
Bassano (*Leandro*), 178.
Basseri.
Bedemann, 218.
Bell, 221.
Belloni, 223.
Benefiole, 196.
Bernardino, 196.
Bernasconi, 202.
Bernin (Bernini *dit le chevalier*, 146.
Berreta, 146.
Béthune, 220.
Bianchi (*Pietro*), 200.
Bianchini (*Domenico*), 177, 178.
Bianchini (*Gian Antonio*), 178.
Bianchini (*Vincenzo*), de 175 à 179.
Bonafede, 217.
Bornia, 212, 213.
Boticelli, 163.
Bouroukine, 218.
Bozza (*Bartholomeo*), 176, 177
Branchy, 222.
Brughi, 201.
Bruloff, 218.

Burchett, 221.
Calendra, 191, 196.
Camerino, 133.
Cammucini, 198, 213, 214.
Campanille, 212, 214.
Caroselli, 194.
Castellini (*V.*), 198, 199.
Castellini (*R.*), 212.
Cataneo, 202.
Cavallini, 149, 157, 158.
Ceccato, 177, 178, 179.
Ceccovanni, 160.
Cerasoli, 198.
Chibel, 212.
Cigola, 179.
Cimabue, 127.
Clayton, 221.
Cocchi, 193, 198, 199, 212, 213, 218.
Columbo, 192.
Consoni, 211.
Conti, 199, 200.
Coquart, 229.
Cortone (P. Berretini *dit P. de*), 192, 193.
Cosmati (les), 146, 160.
Costanzi, 197.
Cristofari de Palestrina (*Fabius*), 191, 192, 200, 201.
Cristofari (*Pierre-Paul*), 192, 194, 195, 196.
Cruciano.
Curzon (de), 226.
Cuserius, 62.
Dambrosio, 211.
Dominiquin (Zampieri *dit le*), 194, 198, 212.
Duzi, 218.
Ephrem, 120.
Euserius, 62.
Facchina, 226
Fasolo, 179.
Fattori, 201.
Federoff, 218.
Ferri (*Ciro*), 191, 192, 199.
Fiani, 196.
Franceschini, 199.
Francesco, 160.
Froloff, 218.
Fumiani, 179.
Gaddi (*Agnolo*), 127.
Gaddi (*Gaddo*), 126, 136, 154.
Gaëtano (*Luigi*), 174, 177.
Galland, 231.
Garnier (*Charles*), 226.
Gérard (le baron), 224.
Gessi, 195, 202.
Gherardo, 163.
Ghessi, 195.
Ghirlandaio (*Domenico*), 163.
Ghirlandaio (*David*), 163.
Ghirlandaio (*Ridolfo*), 164.
Giacetti, 222.
Giambono, 160.
Giannini, 214.
Giotto, 146.
Goloubtzeff, 218.
Grandi, 214.
Grisogonos, 176.
Guerchin (Barbieri *dit le*), 196, 212.
Guide (Guido Reni *dit le*), 196, 198 213.
Hébert (*E.*), 229.
Jacobus, 126, 136.
Janus, 62.
Jegers, 214.
Kmélowsky, 218.
Lamberti, 196.
Lameire, 229.
Lanfranc, 195, 197.
Latanzio Quareno, 174, 215.

Lazarus, 160.
Leighton (*F.*), 221.
Lombardi, 202.
Lomonosoff, 215.
Maffeo Vérona, 174, 177.
Maldura, 211, 213.
Malusardi, de 211 à 213.
Mancini, 197.
Manenti, 192.
Manetti, 146.
Mantorani, 214.
Maratti (*Carlo*), de 199 à 201.
Marini, 175, 176, 177.
Mattioli, 186.
Memmi (*Michele*), 160.
Michel-Ange de Caravage, 193, 212.
Migliori, 222.
Monte, 163.
Moody, 221.
Murillo, 213.
Muziano de Brescia (*dit le* Mutien), 194.
Nebbia (*César*), 194, 202.
Nicolas de Pesaro (Trometta *dit*), 194.
Oggione (*Marco d'*), 215.
Ottoviani, 196, 199, 201.
Pace (*Luigi di*), 180, 181.
Padovanino (Varotari *dit*), 177.
Palma le Jeune, 177.
Passeri, 201.
Pasterini, 179.
Paulus, 62.
Pellegrini, 196.
Pennachini, 212, 213.
Penni (*dit* le Fattore), 213.
Peruzzi, 183.
Peselli (*G.* d'Arrigo *dit*), 162.
Petchersky, 215.
Petrus, 160, 179.
Phillips, 221.
Piccioni, 192.
Pietro, 177.
Pilotto, 178.
Pinturicchio (Betti *dit le*), 213.
Podesti, 213.
Poggesi, 19, 213.
Pordenone (Licino *dit le*), 175.
Poussin (Le), 195.
Poynter, 221.
Pozzi, 199.
Pozzo (L. de), 174.
Prinsep, 221.
Proccacini, 201.
Provenzale da Cento (*Marcello*), 147, 198, 202.
Raffaeli (N.), 215.
Raïeff, 218.
Raphael Sanzio, 180, 199, 212, 213.
Regoli, 196.
Révoil, 232.
Ricci (*Sébastien*), 174.
Ricciolini, 195, 199, 201.
Rizzo (*Marco Luciano*), 176, 178.
Rocchegiani, 198, 215.
Romain (*Jules*), 213.
Romani, 196.
Romanelli, 197, 200.
Roncalli (*dit* Della Pomerance), 198.
Rosetti, 198, 202
Rubicondi, 218.
Ruspi, 215.
Rusuti, 154.
Sacchi (*Andréa*), 196, 197, 199, 212.
Salviati (*Joseph* Porta *dit*), 175, 176, 177, 178.
Salviati et Cᵉ, 226.
Sansovino, 175.
Sarafellini, 202.

Sasso-Ferrato (Salvi *dit le*), 213.
Schetinine, 218.
Schapovaloff, 218.
Scott, 221.
Solferno, 149.
Solnzeff, 218.
Sosus, 10, 19, 21.
Statius, 62.
Stephanus, 62.
Stern (*Louis*), 200.
Subleyras, 195.
Sylvester, 160, 179.
Tafi (*Andréa*), 126.
Titien (Vecelli *dit le*), 175, 177.
Tintoret (Robusti *dit le*), 175, 177, 178
Tomberli, 198.
Torelli, 202.
Torriti, 133, 151.
Townrœ, 221.
Trevisiani, 201.
Tura, 127.
Turresi, 178.
Ubizzi (*J.*), 213.
Valentin de Brie, 195.
Vanni (*Rafaeli*), 192, 193.
Vannutelli, 211, 213, 214.
Van Neff, 218.
Vecchi (*Jean de*), 183, 202.
Vecchia (*Pietro della*), 174, 175, 178, 179.
Vecchis (de), 212.
Vincini, 127.
Vinci (*Léonard de*), 215.
Vinci (*Girolamo*), 179.
Vitali, 202.
Wassilieff, 216.
Westlake, 221.
Yeames, 221.
Zabaglia, 192.
Zambono, 160.
Zeboli, 197.
Zio, 178.
Zucca, 202.
Zuccati (*Francesco et Valerio*), de 175 à 178.
Zuccato (*Arminio*), 176.
Zucchio, 183.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

L'Antiquité. — Les historiens. — Les dénominations et les divers genres de mosaïque. — Les Colombes de Pline. — La mosaïque de Palestrina. — L'époque d'Hadrien. — La Bataille d'Arbelles. 9

Le Quatrième siècle. — Rome : l'Époque de Constantin, l'Église de Sainte-Constance, les Catacombes, l'Église de Sainte-Pudentienne, la Chapelle des saintes Rufine et Seconde. — Fondation de l'École grecque. — L'Église de Saint-Georges à Thessalonique. . 33

Le Cinquième siècle. — Les mosaïques chez les Francs. — L'Église de la Daurade à Toulouse. — L'Église Saint-Ambroise à Milan. — Rome : l'Église de Sainte-Sabine, la basilique de Sainte-Marie-Majeure, la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, l'Oratoire de saint Jean l'Évangéliste à Saint-Jean-de-Latran. — Ravenne : le Mausolée de Galla Placidia, le Baptistère des Orthodoxes, la chapelle du palais épiscopal, l'Église de Saint-Jean-l'Évangéliste. . . 45

Le Sixième siècle. — L'Époque de Justinien : Sainte-Sophie à Constantinople, Sainte-Sophie à Thessalonique. — Ravenne : Le Baptistère des Ariens, l'Église Saint-Apollinaire-Nuovo, l'Église Saint-Vital, l'Église Saint-Apollinaire-in-classe. — Rome : l'Église des Saints-Cosme-et-Damien, la basilique de Saint-Laurent. — L'Église des Saints-Apôtres à Paris. 53

Le Septième siècle. — Rome : l'Église de Sainte-Agnès, l'Oratoire de Saint-Venance, l'Église de Saint-Pierre-aux-Liens, la basilique de Saint-Pierre, l'Église de Sainte-Constance. — La Mosaïque de Sour 71

Le Huitième siècle. — Rome : la basilique de Saint-Pierre, l'Église de Saint-Théodore, le Triclinium du palais de Latran. — Le Dôme d'Aix-la-Chapelle. — Le monastère de Centula. — L'Église de Germigny-des-Prés. — Les Iconoclastes. 75

Pages

Le Neuvième siècle. — Rome : les Églises des Saints-Nérée-et-Achillée, de Sainte-Marie-de-la-Nacelle, de Sainte-Cécile, de Sainte-Praxède. — Caractère des Mosaïques de l'époque. — Constantinople : Sainte-Sophie, la Nouvelle Église basilique, le Cenourgion. 83

Le Dixième et le onzième siècle. — La mosaïque dans les pays allemands. — Les pavements historiés. — France : Saint-Irénée à Lyon, Saint-Remi à Reims, la cathédrale de Nîmes, l'Église de Lescar, l'église de Sordes. — Le Mont-Cassin. — Saint-Marc de Venise. — Les mosaïstes grecs en Italie. 95

Le Douzième siècle. — L'Église de Sainte-Marie-en-Transtevère à Rome. — La cathédrale Santa-Maria à Torcello. — Saint-Marc de Venise. — La Sicile : Sainte-Marie-de-l'Amiral, la Chapelle Palatine, la cathédrale de Montreale. — L'Église de la Nativité à Bethléem. — France : l'abbaye de Saint-Denis, l'Église d'Ainay à Lyon. — Les Arabes. 107

Le Treizième siècle. — Rome : les basiliques de Saint-Pierre et de Saint-Paul. — Florence : le baptistère de Saint-Jean, Andréa Tafi, Apollonius, Jacobus, Gaddo Gaddi, Sainte-Marie-des-Fleurs. — Pise. — Rome : l'église de Saint-Clément, la basilique de Saint-Jean-de-Latran, Jacques Torriti, les Cosmati, Giotto. — Venise. — Spoleto. — Parenzo. 123

Le Quatorzième siècle. — Rome : la basilique de Sainte-Marie-Majeure, Torriti, Gaddo Gaddi, Rusuti, l'église Sainte-Marie-en-Transtevère, Pietro Cavallini. — Pise. — Sienne. — Orvieto. — Venise. — L'Italie méridionale. — La Bohême. 151

Le Quinzième siècle. — Rome. — Venise. — Florence : Baldovinetti, Domenico, David et Ridolfo Ghirlandaio. 161

Le Seizième et le dix-septième siècle. — Venise : La cathédrale de Saint-Marc, les mosaïstes Rizzo, Bianchini, Bozza, Marini, Zuccati, Ceccato, Gaëtano, etc.; les peintres le Titien, le Tintoret, Salviati, Maffeo Verona, etc. — Rome : la chapelle Chigi à Sainte-Marie-du-Peuple, Raphaël, Luigi di Pace; l'église Santa-Croce-in-Gerusalem, B. Peruzzi; l'église Santa-Maria-Scala-Cœli; commencement des travaux dans la nouvelle basilique de Saint-Pierre. . . 165

Le Dix-septième et le dix-huitième siècle. — Rome : La basilique de Saint-Pierre, la fabrique pontificale du Vatican. Les mosaïstes Muziano, Rosetti, Marcello Provenzale, Calendra, les Cris-

Pages.

tofari, les Cocchi, Torelli, Zucca, Lamberti, Columbo, Ottaviani, Conti, Regoli, Brughi, Fiani, Manenti, Gessi, etc.; les peintres : Muziano, Vecchi, Nebbia, Cesari chevalier d'Arpin, P. de Cortone, A. Sacchi, Lanfranc, Vanni, Romanelli, Roncalli, Abbatini, C. Maratti, Camuccini, etc; l'église de San-Cesareo 186

Le Dix-neuvième siècle. — La révérende fabrique de Saint-Pierre en Vatican; — La Cène, d'après Léonard de Vinci. — La manufacture impériale de Saint-Pétersbourg. — Le dôme d'Aix-la-Chapelle. — La mosaïque en Angleterre. — La mosaïque en France; l'atelier de la Manufacture des Meubles de la Couronne; la manufacture de Belloni; le théâtre national de l'Opéra, M. Charles Garnier; l'atelier de l'administration des Beaux-Arts; l'abside du Panthéon, M. E. Hébert, M. Galland; la cathédrale de Marseille, M. Révoil. 209

La Technique. — Les ciments et les mastics. — Les *smaltes* ou émaux. — Les outils. — La mise en œuvre. 235

L'Art. — Les modèles. — L'art du maître mosaïste. — Le rôle de la mosaïque dans l'art. 249

Répertoire géographique des emplacements des mosaïques mentionnées dans ce volume. 263

Nomenclature des Artistes et des Mosaïstes cités dans le volume. 265

A Quantin imprimeur
7 S Benoît 7 à Paris

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 111585714